Mihai Cimpoi

CRITICE

★★★

ORIZONT MIORITIC, ORIZONT EUROPEAN

Fundația "Scrisul Românesc"

Mihai CIMPOI

CRITICE

Orizont mioritic, orizont european

Mihai Cimpoi

cu urări mioritico-europene,
pentru Biblioteca Municipală
„B.P. Hasdeu"

În fața Europei -argument-

În volumul de față vom vorbi despre complexele românești în fața Europei, căci fiind chiar și geografic europeni și creând valori europene, trăim și astăzi - vorba lui Noica — "sentimentul fratelui neluat în seamă".

Ce este un Centru? ne întrebăm.

Când spunem "Europa", ne gândim bineînțeles la un tărâm at idealității, la o Europă spirituală ca Centru al Lumii.

Centrul este Principiul, Realul Absolut, Dumnezeu, este punctul în care, după Cusanus. se întâlnesc toate contrariile. Ei este prin excelență simbolul tensiunii dintr-un punct inițial (central) către altceva: cum ar fi acea a Unului către Multiplu, sau al veșnicului către temporal. Credințele arhaice operează și ele cu o învestitură a anumitor orașe, temple, locuri cu statutul sacru al Centrului, acestea fiind locuri de întâlnire a cerului, pământului și infernului. Muntele sacru se află, după cum demonstrează Mircea Eliade, în centrul Lumii; orice templu și palat este "un munte sacru, deci tot un Centru; ca Axis Mundi, templul (palatul), orașul sunt puncte de întâlnire între Cer, Pământ și Infern" (Mircea Eliade, *Eseuri*. București, 1991. p. 19).

Europa a fost crezută și mai este crezută ca un centru al lumii. Se are în vedere, firește, Europa spirituală. Și Eminescu o considera ca atare, datorită capacității "de a trăi continuu", fapt stimulat de pozițiunea ei geografică între mări, de "drum al popoarelor": "...Europa are facultatea, natura de-a întreprinde și întreținea comunicațiunea cu toată lumea și din punctul acesta de vedere ea e situată în mijlocul lumei întregi"

(*Economia naţională,* în *Fragmentarium.* Bucureşti, 1981, p. 160).

Complexul Europei înlătură mental *paradoxul Europei.* Europa ne apare ca un Centru în care contrariile se contopesc într-o totală armonie. Ceea ce are rău, alături de ceea ce e bun, nu se mai vede: în luminile orbitoare ale democraţiei, libertăţii, raţiunii, credinţei, idealismului nu se mai conturează umbrele negre ale totalitarismului, tiraniei, autoritarismului în numele colectivităţii, nihilismului, materialismului, decadenţei culturală (de care vorbea Noica). Aşa cum spunea regretatul Radu G. Ţeposu, "Europa e jumătate de om, călare pe jumătate de iepure şchiop": marile izbânzi culturale s-au întâlnit cu expansionismul paranoic, triumful libertăţii cu confiscarea prin dictatură, nonşalanţa aristocratică s-a amestecat cu încordarea posacă. Este, zicea el, "teritoriul în care valsul a fost adesea bruscat de ritmurile paroxistice ale kazaciokului" (*Revenirea în Europa,* antologie de Adrian Marino, Craiova, 1996, p. 59).

Am scris prezentul volum anume cu gândul la *complexul Europei* şi *paradoxul Europei, l*a o Europă spirituală văzută şi concepută româneşte. Căci există şi o Europă românească, o Europă spre care mergem cu valorile noastre, dar şi cu complexele care ne caracterizează ca date ontologice fundamentale.

noiembrie 2003

I

Eu şi Celălalt între Centru şi Periferie

Intre Eu şi Celălalt poate fi - sub aspect fenomenologic - un raport de *opozitivitate* sau de *complementaritate.* Un Eu proiectat în Celălalt îşi dă în vileag luminile şi umbrele fiinţei, asemănarea sau - mai degrabă diferenţa, ne-asemănarea. Alteritatea presupune de la bun început o surpriză de ordinul paradoxului, o contradicţie, o logică dinamică a contradictoriului, precum ar zice Ştefan Lupaşcu, adică o provocare reciprocă a termenilor.

Sakuntala spune că Eul nici nu înseamnă mare lucru. E o afirmaţie gratuită, fiindcă până la urmă înseamnă ceva, dacă nu chiar totul. Dovada cea mai elocventă ne-o aduce Istoria cea Mare, care l-a condamnat la atâtea încercări, unele fiind sinonime cu teroarea, cu neantizarea, care nu înseamnă numai pierderea în Celălalt.

Şi acum, în contextul istoriei actuale, Eul îşi caută înfrigurat un Drum spre Centru. Or, Eu înseamnă Noi.

Aşa cum un drum nu poate fi rectiliniu, ci numai (vorba lui Socrate) cu bucle, cu întoarceri (recte rătăciri) şi aşa cum el nu poate fi unul, singurul, ne tot pornim, precum eroii sârbului Danilo Kis spre mai multe Centre într-o consecutivitate misterioasă.

Lucru firesc, căci ne obsedează un drum spre Centrul Europei sau spre Centrul acelui "sat planetar" al lui MkLuhan care a devenit Lumea.

Ce ne promite acest drum în condiţiile europenizării, mondializării (globalizării). multiculturalizării?

O himeră, o utopie thomasmooriană sau o realitate palpabilă, de ordinul concretului, imediatului.

Ei bine: Milosz ne oferă prilejul unei prime mari dezamăgiri; însuşi centrul Europei, zice el, este o magmă, este ceva pre-formal.

Cum se simte Eul meu de român basarabean care nu mi-am dobândit identitatea pe aceste drumuri ale visului şi făgăduinţei? Eu, care trebuie să parcurg şi un drum spre Centrul culturii româneşti, de care am fost desprins mai multă vreme. Eu, acel căruia mi se propune de către actualii guvernanţi comunişti drumul spre Moscova, ca unicul centru salvator, drumul de altădată cu rusificarea, cu ştergerea identităţii, a istorici, fiinţei, limbii române care o rosteşte. (Să nu uităm că Drumul spre Moscova ca centru îl duce pe eroul lui Kis în Siberia.)

Lumea nici nu înţelege această condiţie ingrată: să numi pot vorbi limba acasă, să n-o pot numi pe numele ei, să numi pot cunoaşte istoria adevărată.

În ce măsură, mă întreb acum, Eul meu ar putea să-l intereseze pe Celălalt în ce măsură românitatea şi basarabenitatea mea ţine de generalitate, de europenitate, de universalitate?

Aşa cum aminteşte distinsul coleg Cornel Ungureanu în inspirata sa carte *Mitteleuropa periferiilor,* Witold Gombrowicz spunea într-un interviu dat lui Dominique de Roux şi intitulat *Testament:* "Eu, eu eram polonez. Pasajele din *Jurnalul* meu care tratează "polonitatea" au fost citite superficial de lectorii mei occidentali. Au ajuns să-mi spună: "Ar trebui să scoţi asta, cred că ne-arface bine!." [...] În locul

cuvântului "Polonia" puneţi Argentina, Canada, România etc. şi veţi vedea că afirmaţiile (şi suferinţele) mele se lărgesc până la o bună parte a globului: ele privesc toate culturile europene secundare. Priviţi-le încă de mai aproape: veţi vedea că acestea sunt chestiuni veninoase, care nu vă mai cruţă".

S-ar putea ca Eul meu româno-basarabean să se piardă, ca şi Henrik al lui Gombrovitz, în "teatrul marii compromiteri a formei şi a degradării sale", în drumurile aflate în bătaia tuturor vânturilor. Ca şi în cazul aceluiaşi erou, însă. Eul meu se uneşte cu Celălalt în formele Durerii, Spaimei, Ridicolului sau Tainei.

Sunt sigur că oricare rătăcire şi dezamăgire ale Eului meu va găsi în cultură şi în dialogul dintre valori o soluţie mântuitoare, căci numai cultura ne dă certitudinea de a fi.

S-a vorbit mult aici despre fanatisme. Cred că există şi un fanatism al rezistenţei, care este cel mai marcat de umilinţă. * Discurs ţinut în cadrul dezbaterilor "Eu, Celălalt" ale Festivalului Internaţional "Zile şi nopţi de literatură" (19-23 septembrie 2003, Neptun)

Lucian Blaga: orizont mioritic și orizont european

Lucian Blaga va prefera constant *cerul platonician* rigid, cenuşiu, perfect, în care Ideea nu încremeneşte în determinat, ci se îmlădie pe o undă a închiderii/deschiderii. în cadrul orizontului se manifestă o s păţi o-tempo ral itate foarte elastică, prin care eul depăşeşte tărâmul concretului şi accede la mister şi - prin urmare - la creaţie. Orizontul este, prin definiţie, *orizontul misterului.* El nu este o configuraţie matematică - platoniciană sau kantiană-pură, ci o proiecţie ontologică. Conştientul şi inconştientul se întâlnesc şi se interinfluenţează organic, constituind cosmosul stilistic. Creaţia, cultura sunt, în viziunea lui Blaga, de natură orizontică.

Stăpânit de apetitul formativ, de înalta pasiune a devenirii, orizontul e un cerc ce îşi schimbă centrul şi circumferinţa, este un cerc ce explodează. Ideea, în el, suferă mereu o mutaţie şi o permutaţie: ea este supusă tuturor avatarurilor devenirii astfel încât nu poate fi echivalată, aşa cum face Kant, cu funcţiunea ei dată *apriori.*

Orizontul e prin excelenţă un cadru temporal şi spaţial al variabilităţii. Ideea nu e aici o mărime absolută şi necondiţionată, ci. după cum se precizează în finalul studiului *Cultură şi cunoştinţă,* o apariţie accidentală de-o profunzime schimbătoare: "Privită *sub specie*

temporis, ideea revine cu rol schimbat". Aşa cum spiritul românesc tinde să dea unei idei funcţiunea pentru care ea are finalitatea cea mai mare, adică valoarea maximă, evoluţia culturală se îndrumează după această lege capitală a variabitităţii valorice.

Se pare că în ca/ul *orizontului* Blaga a găsit o stratagemă prin care se poate opune cu deosebită eficienţa limitării, datului, determinării şi "nebulozităţii metafizice". Căci încă din prima sa trilogie căuta o soluţie pentru aşa ceva, opunând intelectului enstatic, încarcerat în cadrul logicului obişnuit, intelectul enstatic cu tendinţa descarcerării logice. Cu alte cuvinte, *Eonul dogmatic* căuta o *suprarealitate,* o sferă hiper-eonică în care să se realizeze ieşirea din cercul strâmt al "fanicului" şi intrarea în cercul larg al cripticului, al tainicului sau lucjfericului.

Dar, ca pe oricare gânditor al modernităţii care dă mereu de o criză ce se produce în obiect, adică de *problematic,* pe Blaga îl pândeşte primejdia limitaţiei. Noica spune decis că în *Trilogia culturii* existenţa orizontului, deci a unei matrice stilistice, pune problema pericolului îngrădirii în ea, a limitaţiei şi a evitării acestuia prin deschiderea către universal.

"Ei bine, *Orizont si stil* ne dă elementele limitaţiei noastre stilistice. Ce adânc este stilul în conştiinţa filosofica a lui Blaga! Stilul trimite dincolo de zonele conştiente, la zonele inconştiente. Garniturii de categorii pe care le instaurează Kant pentru a întregi lumea. Blaga îi adaugă garnitura unor categorii ale inconştientului, care, la fel ca şi limilaţiile kantiene, trebuie să fie limitaţii ce nu limitează. *Orizont şi stil* ne dă aşadar elementele îngrădirii noastre stilistice. Dar *Spaţiul mioritic,* a doua operă, ne arată câtă împlinire şi cât pozitiv este în îngrădirea noastră. *Spaţiul mioritic* este cartea căderii noastre româneşti - dar din ce am căzut? "Am căzut la mare cinste", da, la mare cinste a căzut fiinţa aceasta românească, în viziunea lui Blaga din *Spaţiul mioritic*[1]' (Constantin Noica, *Istoricitate şi eternitate,* Bucureşti, 1989, p. 185-186).

Revelaţia căderii negative a fiinţei româneşti în limitaţie Blaga o avea odată cu dezaprobarea "cerului platonic", a individualului, tipicului, şi categorialului şi odată cu patetica mărturisire *pro domo sua* a adeziunii programatice la

expresionism. Toate acestea erau stimulate și de conștiința unei crize acute a culturii și a unei voințe, pe care o vroia supraomenească, nietzscheană, spre absolut. În atari condiții individualismul i se pare un obstacol întru crearea unei noi spiritualități în sfera căreia setea de absolut să nu duca doar la urmarea unui drum, fără cooperație, căci "a trăi întru "absolut" înseamnă însă a te stiliza lăuntric, a accepta o convenție" și "a crea întru absolut înseamnă a crea anonim, a fi impersonal colectiv". Ar fi necesară o artă axată pe corespondențele tuturor manifestărilor vieții omenești, care încă nu sunt întrevăzute de artiști.

În acest context Blaga rostește pledoaria sa pentru "colectivismul spiritual" european, analog anticipativ evident al europenismului integraționist, al globalismului și multiculturaiismului din zilele noastre. Nădejdea purificatoare venea în contrapondere cu toate manifestările decadentismului cultural: cultul nuanței, al complicațiilor de conștiință, sentimentalismul vag, conturul accidentai al naturii, impresionismul relativist, inspirația pasivă, contradicțiile lăuntrice istovitoare și, bineînțeles, individualismul. Vântul năprasnic al schimbării bântuie pe bătrânul continent: "Dacă-i adevărat însă că arta premerge celorlalte prefaceri, atunci e poate îndreptățită nădejdea ce-o rostim că *Europa e pe cale de a crea o nouă metafizică și un nou colectivism spiritual* (subl. în text - n.n.). Firește, o viziune metafizică și un colectivism spiritual, ce nu are prea mult de-a face cu cele trecute. Putrefactele altor vremi nu-și redobândesc niciodată viața. După fărâmițarea individualistă urmează integrarea unei noi spiritualități colective" *(Stiluri,*, citat după *Zări și etape,* București. 1990, p. 58). Personalitatea creatoare ar fi urmat, într-o asemenea proiecție blagiană a unei Europe colectiviste. să ne transforme într-o impersonalitate creatoare înfeudată unui cuget colectiv, unei noi dogme bine întemeiate pe care urma s-o contureze metafizica și organizația socială.

Noul stil al vieţii, europenist şi "absolut" prin naştere, ar avea ca imperative:

- anonimatul .
- dogma
- colectivismul spiritual
- arta abstractă
- stilizarea lăuntrică.

Blaga lasă însă pe seama istoriei să decidă care va fi înfăţişarea concretă a colectivismului spiritual, căci acesta nu se poate întrezări nici măcar aproximativ.

Mergând pe calea individualismului, am sfârşi în haos sufletesc, argumentează Blaga, singurul antidot fiind integrarea spirituală pe care o fac deja manifestările tinere în diferite tărâmuri ale culturii. Noua împărăţie a spiritului o vor crea forţele fără de nume sub semnul absolutului, intrarea în ea facându-se numai în mod anonim, cu deplinul sacrificiu al individualităţii: "În cele din urmă, conchide mesianic filosoful, anonimatul nu înseamnă în cazul acesta decât jertfirea individualităţii ca individualitate şi prefacerea ei în forţă pusă în serviciul unui gând care o întrece. În dizarmonia de astăzi. anonimatul rezumă etica ce se impune mai mult decât oricare alta. Angajarea insului într-o alcătuire colectivă spirituală, organizarea lăuntrică a sufletului printr-o credinţă impersonală, etica anonimatului definesc deopotrivă nevoile adânci ale acestei vremi, ce-şi caută o cale spre viitor şi spre echilibru. E adevărat că o mai hotărâtă renunţare ia ceea ce suntem nu s-a cerut niciodată" *(ibidem,* p. 59).

Adepţii ferventi ai europenizării şi globalizării necondiţionate ar părea că au, în persoana lui Blaga, un predecesor de mare talie. Vom vedea însă că imperativul colectivismului spiritual şi al eticii anonimatului vine de fapt dintr-un *parti pris* stilistic al poetului şi dramaturgului Blaga: *expresionismul,* singurul care ar fi capabil să creeze orizontul ideal al creaţiei prin transcederea supraindividuală, a

imediatului. Se merge vădit pe unda plăcerii filosofice blagiene de a depăşi terestrul, limitatul şi de a intra în cosmic, în absolut, în limitat.

Fie *static,* ca în arta orientală, fie *dinamic* ca în cea apuseană, gotică şi modernă, fie că retuşează şi caricaturizează individualul, fie că îl înlătureaza complet, ţinta expresionismului rămâne Absolutul, visat de Blaga în exprimare sintetică, exhaustivă: *"De câte ori* o operă de artă redă astfel un lucru, încât puterea, tensiunea interioară a acestei redări transcendează lucrul, îl întrece, trădând relaţiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul avem de-a face cu un *produs artistic expresionist".* Spiritul nou în genere se caracterizează prin mutarea accentului interesului de la *detaliu* la *esenţial,* de la *concret* la *abstract,* de la *imediat* la *transcendent,* de la *dat la problemă.*

Este deosebit de curios faptul că unul dintre primele amendamente energice la această absolutizare programatică blagiană venea, în epocă, din partea sincronistului Eugen Lovinescu, căruia anularea personalităţii şi dominaţia absolutului, anonimatului şi tipicului expresionist i se părea nefondată ştiinţific. Fixarea cu rigurozitate a noului stil criticul de ia *Zburătorul* o lăsa pe seama urmaşilor: "În ceea ce priveşte solidaritatea tuturor fenomenelor culturale şi sociale într-un "stil", suntem de acord, după cum vom vede-o în volumul asupra *Mutaţiei valorilor estetice,* cât timp această concepţie se menţine în cadre generale şi nu anulează personalitatea, principiul esenţial al oricărei deveniri; în ceea ce priveşte însă constatarea congruenţii tendinţelor epocei noastre spre absolut, spre tipic şi anonimat, adică spre expresionism, ea pare puţin dovedită pentru a avea un caracter ştiinţific: numai urmaşii vor putea fixa cu rigurozitatea "stilul" epocei noastre" (E. Lovinescu, *Critica ideologică. Lucian Blaga şi Tudor Vianu,* în *Viaţa literară,* an. I, nr. 30 din 3 decembrie 1926, p. 1).

Absolutizarea "colectivismului spiritual" şi, în legătură cu el, a noului stil avea la ora scrierii *Feţelor unui veac* (1926) un substrat polemic , contra decadentismului, care punea accentul pe *sensibilitate,* rezerva un rol secundar *gândului* şi neglija *vrerea* ca cerinţă a timpului.

Căutarea unei formule universaliste îl determina, apoi, pe Blaga să facă elogiul nu numai al romantismului, ci şi al lui Goethe, al cărui universalism "nu e de confuzie alchimică, ci de diferenţiere organică" şi se manifestă în limitarea geniului la un anumit domeniu spiritual sau practic, (Iată cum se contrazice sublim Blaga!)

În fine, este o contrazicere flagrantă a teoriei variabilităţii valorice care nu suferă tipicul, categorialul, "cerul platonic", şi a teoriei raportului dintre conţinut şi formă care învie veşnic din propria cenuşă, nefiind condiţionată de "cine ştie ce abstracte consideraţii estetice". Înţelepciuni definitive nu există în artă, după cum în istorie nu există cuceriri definitive. O spune însuşi Blaga în acelaşi volum, *Felele unui veac,* în studiul *Despre naturalism:* "De fapt. orice nou stil spiritual reia această problemă. încercând o soluţie în acord cu strădaniile multiple ce alcătuiesc resortul intim al apariţiei sale: accentul ce se pune pe formă sau pe conţinut depinde, în cele din urmă, de felul liniei, pe care un nou stil doreşte s-o dea vieţii, lată pentru ce nici neglijarea "conţinutului", atitudinea adoptată în consecinţa naturalismului, nu poate să fie o înţelepciune definitivă. Istoria nu cunoaşte cuceriri definitive" *(ibidem,* p. 90).

Fireşte, absolutizările blagiene vin în contrasens cu integraţionismul european şi mondial care presupune, conform ceior mai avizaţi modelatori teoretici ai lui, nu monologuri bazate pe o *etică a impersonalităţii* închise, ci dialoguri axate pe o *etică a personalităţii deschise.*

Revendicarea de ordin universal, afirmă unul din cei mai avizaţi filosofi ai multiculturalismului, Charles Taylor,

"alimentează o luare în considerare a specificităţii" şi presupune o recunoaştere valorică a identităţii derivate în interior, a identităţii personale şi originale *(Secolul 20,* nr. 10-12, 1999, 1-3, 2000, p. 497).

Problema limitaţiei, deci a epuizării fondului productiv al culturii moderne, îl preocupa şi pe un alt europenist, Emil Cioran, care spunea că o cultură se analizează în expresii limitate şi că pretenţia de universalitate care domină cultura de azi nu este decât manifestarea eclecticismului acesteia: "Eclecticismul încearcă o îmbinare între diversele sisteme de valori, îmbinare destul de artificială, deoarece acestea, deşi nu sunt diferite structural - cum se întâmplă cu valorile diverselor culturi într-o considerare comparativă -, nu este mai puţin adevărat că răsar din experienţe specifice, care nu pot fi retrăite toate simultan" (Emil Cioran, *Singurărare şi destin,* Bucureşti, 1991, p. 67-68). Eclectismul înlocuieşte creaţia cu o îmbinare de elemente, apărând nu ca o realizare individuală, ci ca un punct final, ca "o sinteză şubredă" în evoluţia unei culturi, ca un semn de agonie. Intensificarea conştiinţei până la paroxism, reflexia sceptică, dezabuzarea, contemplaţia sunt note esenţiale ale spiritului modern neunitar şi problemanizat.

Cultura este, după Cioran, o sferă limitată în posibilităţi cu o sumă de valori închise în sine. "Specificitatea unei culturi are de altfel ca presupoziţie această limitare" *(ibidem,* p. 74).

Motivul destrămării culturii moderne nu este însă natura individualistă a acesteia, ci destinul fatal la care este supusă. Limitării şi decadenţei inexplorabile, specifice fiecărei culturi, i se opune imaginea de universalitate pe care o prezintă culturile la un loc, imagine care este prea arbitrară şi multiplă pentru a fi unitară. Ea ar fi justificată doar într-o lume supraistorică ce ar evita devenirea şi distrugerea. Incertitudinile actuale sunt provizorii, nedefinitive, astfel încât vor apare alte forme de cultură care vor da naştere altor valori. Considerarea culturii ca atare nu se poate realiza "în . condiţiile unei absolute

impersonalităţi", căci hotărâtoare sunt nu formele supraindividuale gândite de istorie, ci atitudinile şi concepţiile de viaţă. "întocmai cum formele particulare de cultură sunt simbolice pentru o totalitate superioară lor, tot aşa expresiile concrete ale individualităţii devin simbolice pentru aceste forme particulare. Atitudinea de viaţă a omului de astăzi este un amestec de resemnare, cinism şi contemplaţie" *(ibidem,* p. 78). Descoperind incertitudinea valorilor, omul de astăzi nu are altă soluţie, conchide Cioran, "decât cunoaşterea destinului său şi a culturii din care face parte".

Lucian Blaga ajungea şi el, în perfect paralelism cu spusele cioraniene, la aceeaşi concluzie în *Trilogia culturii* (1935), în care stăruie cu o fervoare metodologică deosebită asupra determinantelor stilistice, spaţiului-matrice, accentelor sufleteşti şi axiologice, nuanţelor, structurilor interne, factorilor stilistici activi, coeficientului etnic. Imperativul categoric nu mai este unitatea abstractă şi absolută, ci deosebirile esenţiale, nu anonimatul şi colectivismul spiritual, ci personanţa, inconştientul involuntar cu garnitura lui de categorii abisale, nu individualismul dogmatic, ci principiul fundamental organic, spontan, nu arta abstractă, ci arta concretă, nu stilizarea lăuntrică, "convenţia", ci stilul tău propriu. Fenomenologia *deosebirilor* dictează şi elasticitatea *definirilor,* "orizontul limitat" şi "tipizantul" fiind considerate categorii diferite, discontinue, care admit formele "individualizate" şi cele "stihiale" ca în clasicismul antic, după cum formele tipizate pot să se manifeste într-un orizont infinit ca în clasicismul renaşterii sau în cel german şi francez.

Spiritului grec îi este caracteristic *orizontul limitat,* celui indic *orizontul infinit,* iar omului bizantin ceva intermediar: "un tot dezmărginit, un volum vast, imprecis dilatat".. Conştiinţa individuală poate lua act şi de categorii abisale străine lui, după cum o cultură poate să exercite sau primi influenţe modelatoare şi catalitice, stiluli fiind rezultatul unor factori multipli,

discontinui, al unui amestec sau al unei interferenţe într-o matcă stilistică ce-şi are cuibul în inconştientul omului. Anume pe fundalul variabilităţii funcţionale este proiectat apriorismul stilistic, inclusiv cel românesc: "Apriorismul stilistic, al cărui cuib şi vatră e inconştientul, îl închipuim variabil de la o regiune la alta, sau de la un popor la altul" (Lucian Blaga, *Opere filozofice,* 9, *Trilogia culturii,* Bucureşti, 1985, p. 329).

Sustras tentaţiei anonimatului european, omul rămâne în faţa Marelui Anonim, care, în virtutea unui compromis de ordin existenţial, îl înzestrează cu un destin creator, dar, spre a evita substituirea cu el la care acesta râvneşte, îi întinde şi frâne transcendente. Astfel înţelege Blaga creaţia de cultură: ca un compromis între "existenţa umană" şi "Marele Anonim". Stilul cu categoriile sale consciensiale şi abisale exprimă anume acest compromis. "În fiecare ins creator sau părtaş la un climat cultural, în fiecare popor, în fiecare regiune culturală, în fiecare epocă, acest conflict virtual între existenţa umană şi Marele Anonim se rezolvă printr-un alt compromis. S-ar putea chiar afirma că, sub unghi spiritual, personalitatea individuală sau etnică constă în găsirea unui compromis special între "existenţa umană" ca atare, şi "Marele Anonim" (*ibidem,* p. 451).

Deci, nici stilul nu pune sub semnul interdicţiei încercarea noastră de a năzui către el.

Orizontul mioritic se integrează în orizontul european cu garnitura de categorii care este proprie apriorismului românesc.

Renunţând la integrarea în substanţa anonimatului (european), Blaga dezaprobă acum şi supraomul nietzschean, ca singura posibilitate evolutivă elogiat în *Feţele unui veac,* preferându-i tot omul cu destin creator şi făcând lauda *singularităţii calitative* a acestuia şi asumarea tragicelor şi măreţelor riscuri.

Evoluţia biologică a omului *s-a finalizat.* Prin decisivă mutaţiune ontologică el urmează să continue ca un creator îngăduit şi îngrădit de Marele Anonim.

Trilogia valorilor sfârşeşte în mod logic cu elogiul poetului care a umblat prin tărâmurile oprite ale iadului.

Dialogul blagian al valorilor

Lucian Blaga, filosoful culturii, gândeşte relaţiunea de fenomene în istorie ca având anumite legi, căci există o reversibilitate care nu poate să nu le dea. Problema e privită din unghiul raporturilor dintre ideile *date* şi spiritul omenesc. Un atare raport se constituie tocmai în temeiul proceselor repetărilor fenomenelor. Ce reprezintă acest proces? "E cel definit prin legea valorilor maxime: spiritul omenesc are tendinţa de-a stabili pentru ideile sale *date* acele funcţiuni în cari ideile îşi ajung valoarea maximă. E un proces care nu are de-a face cu naşterea ideilor; un proces ce se începe abia după ce ideile în conţinutul lor sunt fixate" (Cultură şi cunoştinţă, citat după vol. Zări şi etape, Bucureşti, 1990).

Blaga se referă la procesele postgenetice care, după cum precizează, "au de multe ori o însemnătate reformativă în istoria culturii".

Procesul de după naştere cunoaşte o întreagă odisee, o dinamică sporită a contradictoriului. Intrând în contact cu atitudinile creatoare ale omului, are loc o provocare reciprocă: ideea care conţine nenumărate valori virtuale le dobândeşte prin actualizare şi investire cu funcţii noi. Omul seamănă cu miticul Cronos: el mănâncă ideile pe care le naşte, aşa cum zeul îşi devoră proprii copii: "Atitudini creatoare străine de geneza lor le mântuie însă de părinteasca distrugere. Ideile se altoiesc asupra unor nevoi creatoare străine şi, în felul acesta, câştigă valori din ce în ce mai mari, Iară a-şi schimb

conţinutul" (Ibidem, p. 280).

Acest proces, surprins în planul evoluţiei culturilor, îşi vădeşte o legitate paradoxală: valorile ideii se pot afla pe o scară a unei continue creşteri şi atunci fenomenele care au loc în trecut pot avea o rezonanţă valorică deosebită în viitor. În virtutea unei asemenea dezvoltări şi îmbogăţiri valorice perspectivice, culturile vechi cunosc etape de renaştere şi revigorare. Blaga ne propune, astfel, o nouă filosofic a istoriei culturii care se deosebeşte de cea a istoriei propriu-zise pe care o configurează Hegel sau Wundt. Cursului hegelian, axat pe dialectica negării negaţiei i se opune cursul blagian al (re)afirmării afirmaţiei. Ideea, în plan axiologic cultural, nu-şi suprimă mişcarea şi nu-şi neantizeaza prin suprimare antitetică valorile, ci le proiectează într-o sferă a posibilităţilor regenerate a funcţiunilor noi imprevizibile. Spectacolul afinităţii dintre om şi ideile sale este cu adevărat un spectacol al paradoxurilor: "Cultura unei epoci oarecare e însărcinată cu posibilităţi de neprevăzut. Culturi vechi sau elemente constitutive de ale acestora se pot reîmprospăta - sporindu-şi valoarea - prin mutaţiuni funcţionale; în sensul acesta riscăm paradoxul că tradiţia arc importanţă reformatorică, că trecutul poate avea o mai mare valoare în viitor decât în trecut, că afinitatea dintre spiritul omenesc şi ideile sale creşte cu timpul (subl. în text - n.n.). Paradoxul acesta conţine sâmburele unei noi filosofii a istoriei" (Ibidem).

Lucian Blaga preia de la Fouille conceptul de idee-forţă care cunoaşte un avânt constant spre "excelsior". Dinamismul şi productivitatea ideii nu relevă o mişcare liniară în albia perfectibilităţii, la Blaga, şi o creştere paradoxală pe bază de schimbare a funcţiunilor din punctul de vedere a spiritului omului, care le tot împinge pe linia evoluţiei spre un maximum valoric.

Acest aspect paradoxal al creşterii ideii în baza atribuirii unei noi funcţii, pe care îl observă Blaga ca filosof al culturii, se poate depista şi în raporturile dintre "artă" şi "etnic". Etnicismul este "în general cam cazon din fire" şi impune neapărat o legătură strânsă cu viaţa istorică a poporului. Blaga

își reia. în discuția despre un atare raport, considerațiile despre rolul categoriilor abisale în "constituția estetică a artei". Arta nu se poate dispensa în nici un caz de acestea, precizează el, iar acestea (nu toate) îl coboară pe creator în domeniul etnicului. Aici se va întâlni în mod firesc cu inconștientul colectiv, care se manifestă atât de organic în elementele etnice. Adresarea la subiectele cu caracter etnic este ca și cum iminentă pentru creatorul de artă care nu poate scăpa de fatala determinare a anumitor coordonate ale stilului: "Fatalmente etnice sunt unele coordonate stilistice, de primă importanță, ale oricărei adevărate opere de artă (Lucian Blaga, Opere 10, Trilogia valorilor, Ed. Dorii Blaga, București, 1987, p. 618).

Lucian Blaga insistă asupra nevoii de a face delimitare netă între etnicismul de substanță și etnicismul convențional, idealizat, "dulceag diluat", "școlăresc" și "sentimental-siropos" pe care îl promovează sămănătorismul. Deși recunoaște meritele sociale și politice ale curentului și în special cel pedagogic de a fi sensibilizat lumea asupra realităților naționale, nu lipsește o anumită îndârjire polemică (certificatul de naștere al sentimentalismului siropos este considerat ca "etichetă ca șerbet de trandafiri") și chiar un protest împotriva revendicării lui Eminescu drept precursor al esteticii sămănătoriste.

Precizând în continuare că creatorul de artă este legat de etnic prin unele categorii abisale modelatoare, având libertatea deplină de a alege subiectele cu caracter național și de a apela Sa mitologiile naționale (ceea ce îl determină să valorifice miturile este "existența noastră în orizontul misterului și revelării").

Blaga deschide acum un alt plan polemic, constatând mai întâi că raportul artei cu etnicul apare în diferite interpretări fiind înțeles ca inexistent de Hegel, care crede arta ca fiind expresia mitologiei antice, ca realizator al unui stil unitar (Nietzsche); în uncie state unitatea de cultură este obținută prin

impunerea dictatorială a unui singur mit. Toate acestea i se par eronate lui Blaga, care redeschide apoi polemica cu Hegel, care consideră că opera lui Klopstok, Niebefungii nu mai au nimic comun cu realităţile germane. Întâmplările *Niebelungilor* nu sunt, în viziunea hegeliană, decât "o istorie trecută, curăţită cu mătura". Ideea absolută este înfăţişată, în chip ideal, doar în mitologia greacă. Postularea lui Hegel este spulberată cu simplul argument că "pe plan metafizic, toate stilurile sunt echivalente" şi că artistul poate dispune de orice coordonate stilistice continentale, regionale, etnice şi personale.

Se dă, apoi, o amplă explicare a recrudescenţei mitului ca replică la raţionalismul academizant (şi epigonic) al secolului al XVIII-lea, însuşi Hegel, alături de Holderlin şi Scheiing elaborând un program de realizare a unităţii culturale germane şi germanice pe temeiul valorificării unei noi mitologii, care va fi şi obiectivul esenţial al romantismului literar, reprezentat de Friederich Schlegel.

"Mitul central" nietzschean este "jertfa unei erori fundamentale cât priveşte concepţia despre mit şi cultură", căci unitatea de cultură nu poate fi condiţionată decât de inconştientul stilistic colectiv.

Recunoscând totuşi existenţa unui "mit central" grec, Blaga atrage atenţia că în cazul culturii greceşti este vorba de un orizont limitat şi de o tipizare extraordinară. Orizontul stilistic german e însă mai divers, mai puţin unitar şi individualizat după regiuni. Este, prin urmare, un orizont deschis "infinit". Nietzsche vede lucrurile, precizează Blaga, pe de-a-ndoaselea, foarte strâmt, adevărul fiind nu existenţa unui "mit central" dătător de unitate, ci existenţa "matricii stilistice, inconştiente şi de un pronunţat caracter colectiv": "De altă parte unitatea stilistică a unei culturi nu o vedem deloc primejduită prin diversificare mitologică. A impune deci cu forţa un mit, nu înseamnă a favoriza creaţia şi unificarea culturii, ci înseamnă mai degrabă a steriliza matricea stilistică şi puterea creatoare.

Tentativele de a îndruma creația pe scocul unui mit central, le socotim dezastruoase. Creația n-are nimic de câștigat prin limitarea la o singură mitologie, promulgată prin articole de lege drept centrală, dar totul de pierdut, căci prin fixare duhul creator se anulează singur" (Ibidem, p. 264).

Acesta este. în definitiv, argumentul blagian pentru integrarea noastră în Europa, pentru globalizare și dialogul multicultural pe care astfel de procese îl presupun.

Europocentrismul nu poate impune, prin urmare, și un etnoeuropocentrism, căci creația de valori nu poate cunoaște o limitare ta o singură mitologie și la o singură sau la câteva coordonate stilistice. Toate mitologiile și toate individualitățile creatoare participă la dialogul multicultural în mod concentrat și organic. Europenizarea și globalizarea nu pot anihila fondul inepuizabil al inconștientului colectiv prin care orizontul misterului și revelării se reactivează mereu, ajutat de legea valorilor maxime. Prin dialogul multicultural valorile intră într-o relație de provocare și afirmare dinamică, relație de interval ori zare, am zice noi, în spirit blagian.

Complexele literaturii române

Emil Cioran spunea că „lipsa unui simţ ascensional al devenirii, al unui elan constructiv în procesul firii, a făcut cultura românească *o cultură a imediatului*" (subl. în text -n.n.). Românii par a fi înţeles peste măsură ceea ce este irevocabil şi transuman în fiinţa timpului şi spaţiului, notează Cioran, precizând că marile culturi au creat în *ciuda* timpului. „Ireductibilul şi irevocabilul spaţiului şi timpului nu sunt cunoscute de *avalanşa* ca soartă a culturilor mari. Cu conştiinţa fatalităţii timpului, nici un popor n-ar fi făcut revoluţii; şi nici războaie n-ar fi purtat, dacă spaţiul ar fi fost atât de eterogen direcţiei lor interioare. Demiurgia culturilor a generat spaţiul şi timpul *fiecăreia*" (Emil Cioran, *Schimbarea la faţă a României,* ediţia a patra, Bucureşti, 1 993. p. 91).

După părerea categorică a lui Cioran, noi românii, nu neam încercai în procesul inconştient al luptei cu spaţiul şi cu timpul, nu avem o fizionomie proprie. Nu avem stil fiindcă am rămas la ţăran, neştiind că satul n-a intrat niciodată în lume.

Este greu să împărtăşim întru totul această convingere cioraniană; reacţia noastră contra timpului şi spaţiului s-a concretizat într-un *organicism* ontologic, care este şi datul fundamental-ontologic şi deontologic al culturii româneşti.

Ceea ce s-ar putea denumi *cioranizarea* ideii de „cultură mică" se manifestă în încercările binecunoscute de lepădare de modelul Eminescu, considerarea calificativului de „poet naţional" sau de „poet exponenţial", de figură-cheie a unei culturi ca ceva desuet şi necaracteristic culturilor mari.

Am demonstrat netemeinicia acestei optici prin referinţe concrete la marile istorii literare ale lui Frantz Martini (care-l

consideră pe Goethe „poet naţional" şi „educator naţional" al germanilor) şi Francesco de Sanctis care vede în *Divina comedie* o Biblie naţională a italienilor.

Marii critici români au fost profund marcaţi de complexele culturii noastre; este suficient să amintim că programele lor estetice sunt determinate de acestea: maioresciană discrepanţă dintre fond şi formă, şi definire a „personalităţii europene" a Iui Eminescu, „spiritul critic" al lui Garabet Ibraileanu, teoria lovinesciană a sincronismului şi mutaţiei valorilor. Mircea Martin a scris o carte întitulată semnificativ „G. Călinescu şi „complexele" literaturii române" (Bucureşti, 1981). Marele critic ar sfida, spune Mircea Martin, melancolia deschizătorilor noştri de drumuri „de a veni prea târziu la o masă cu locurile ocupate şi jocurile, aşa-zicând, făcute", contactul cu Occidentul fiind pentru ei stenic-, stimulator, nu descurajant.

Ne-ar fi fost hărăzit aslfel o nostalgie a Drumului spre Centru (spre un Centru european, spre o centrală Grădină a Hesperidelor cu mărul de aur râvnit), care a determinat o sincronizare precipitată la nivelul *proiectelor* şi exaltarea fericirii „că totul e de tăcut" în spaţiul românesc („Fericiţi sunteţi voi, tinerilor români, în ţara voastră totul e de făcut", după cum le declara cu ironie involuntară Jules Michelet junilor români aflaţi la Paris). „Complexul Dinicu Golescu" (adrian Marino) complexul descoperirii admirative a Europei ne urmăreşte permanent.

Eugen Ionescu blama, în anii 40 ai secolului al XX-lea, tendinţa de a avea „corespondenţa în prouşti, balzaci sau stendhali diverşi", de a „ne preea, entuziasma şi închipui creatori şi egali ai occidentului". „Jalnicul şi comicul nostru strigăt: „ce zice Europa - să fim ca Europa se cere, după părerea sa, substituit cu devizul: „să invadăm" şi „Deocamdată trebuie să fim cât mai paşoptişti cu putinţă" (E. Ionescu, Vol. IV, Bucureşti, 1934, p. 288).

Dincolo de substratul ironic al acestei aserţiuni ionesciene, îndemnul de a rămâne „paşoptişti" poate fi regăsit, actualizai, în alte circumstanţe şi contexte culturale, aproape chiar de timpul nostru. Reluarea se face de obicei în cadrul eternei polemici dintre „vechi" şi „noi", dintre tradiţionalişti şi (post) modernişti.

E necesar de a preciza că nu e la mijloc neapărat un sentiment sau - mai degrabă - un resentiment al frustrării, pe care îl presupune un complex şi nici o conştiinţă a incapacităţii de a atinge modelul european; e mai curând o obsesie de ordin psihologic a inegalităţii, care vor transforma deschiderea europeană românească firească în tendinţa accentuată, manifestă sau mascată de „europenizare" febrilă.

Complexul Europei se nutreşte şi dintr-o proiecţie utopică a unei idei de Europă care ar fi expresia unei unităţi ideale şi a unui simţ comunitar unificator, dincolo de diferenţe, elemente conflictuale, dincolo chiar de modurile diferite de a concepe o astfel de comunitate. Fireşte, este uşor să visezi la o Europă care să semene Eliadei imaginate de Goethe sau s-o identifici unui Continent a! Creştinătăţii, aşa cum şi-o imagina Novalis la 1799. Ceea ce a putut şi ar putea să fie un pământ binecuvântat sub semnul creştinismului, al păcii, armoniei, o nouă Atena de la sfârşitul domniei lui Pericle, un nou Ierusalim a fost zguduită de cataclisme, de o „criză a Occidentului" (Spengler), de dilemele conştiinţei, aservită tehnicii şi experienţei, puterii distrugătoare a producţiei şi autoproducţiei. "Producţia duce la autoproducţie, iar această autoproducere a omului, ne spune Heidegger în una dintre ultimele sale reflecţii, produce pericolul autodistrugerii. Este o conştiinţă a omului care îşi găseşte propriul destin în aceşti germeni de producţie, sau autoproducere, o conştiinţă gândită după modelul producţiei, care de fapt înseamnă renunţarea la primatul conştiinţei, care face ca omul să nu mai fie dispus să înfrunte marea sfidare. Această conştiinţă a făcut ca într-o vreme ca a noastră să se

atingă poziţiile extreme ale nihilismului". (George Uscătescu. *Proces umanismului,* Bucureşti, 1987, p. 204)

Există. în contextul complexelor culturale, anumite reveniri obsedante de felul simptomelor-substitute care apar ca şi refulările ideilor dorite, analizate de Freud. Acestea reapar la lumină, dar într-un mod deghizat, greu de recunoscut, având forma de *substitut (simptom),* de ersatz. În astfel de semne desfigurate, se întrevăd resturi de asemănare cu ideea refulată. Ceea ce părea manifestare momentană sau cu totul îndepărtată (sublimată) se actualizează şi devine o permanenţă, un conflict psihic cronicizat.

Formaţiile sibstitutive se produc şi în cultură, mai cu seamă în culturile mici sau care se cred mici şi au constantul complex al situării la *margine* (în raport cu un Centru, conceput necondiţionat mereu ca superior valoric. Un exemplu ilustrator este *Ideea europeană,* care apare în conştiinţa culturală românească în chip statornic ca un metacentru axiologic. Maiorescu îşi construia celebrul portret platoniciano-schopenhaurian al lui Eminescu pe certitudinea că este o personalitate *europeană.*

Gheorghe Grigurcu observa, în cronica la volumui *Portret de grup. O altă imagine a poeziei basarabene* (Chişinău: Ed. Arc, 1995) că aplicarea criteriului de antologare valoric şi celui al apartenenţei la paradigma optzecista trădează un „mimetism teoretic, simptom al nesiguranţei, al timidităţii" (e vorba de o formaţie substitutivă): „Împrejurarea, explicabilă istoriceşte, că lirica basarabeană e ceva mai „tânără" decât cea din patra mamă joacă, neîndoios, un rol în această dorinţă de-a imita, de a prelua cu pietate un model „matur". Dar, în artă, nu prezintă interes gesturile mimetice. Tot ce ţine de imitaţie, de reluare *tale quale* de epigonism, cu oricât de nobile intenţii, e sortit caducităţii. Cu atât mai vârtos, cu cât aici s-ar putea constata o etajare de prejudecăţi: peste cea a „paradigmei optzeciste" se suprapune preconcepţia unui patern naţional, care, bun-rău, e

... al nostru. Oare în Basarabia ar fi avut circulaţie termenul de optzecism fără un fenomen de import... fratern? Oare elementele unui asemenea import nu se cuvine a fi dirijate de spiritul critic? Drept urmare, ceea ce se cade a fi scos în relief nu credem că este subordonarea poeziei dintre Prut şi Nistru la un canon, oricât de ispititor (uneori ispita rezidă în generalizarea neîngrădită, în banalizarea lui), ci valoarea specifică, aportul constructiv al acestuia. Substanţa proprie, câtă o posedă. O substanţă care, dacă poate fi detectată, o situează, nu într-o descendenţă jenantă, nu la coada producţiei din ţară, ci cot la cot cu ea, într-o emulaţie onorabilă, în planul unitar al spiritualităţii româneşti" (Gheorghe Grigurcu, *Poezia română contemporană,* vol. II. Iaşi, 2000, p. 589-590).

Simptomele mai vechiului complex „Dinicu Golescu" (precum îl numeşte Adrian Marno), adică al europenizării transpar şi în dezbaterile despre *canon şi canonizare,* pe care a iniţiat-o revista *Paradigma,* a cărui director este Marin Mincu, şi care s-a extins şi în alte reviste *(România literară. Observatorul cultural). Î*ncântat de apariţia în traducere a cunoscutei cărţi a lui Harold Bloom *Canonul occidental,* discuţiile se poartă de fapt în jurul canonului cultural european, care reaprinde dorinţele româneşti de sincronizare rapidă.

Or, nu valabilitatea clasificărilor canonice ale profesorului american interesează criticii români care profită de ocazia dezbaterilor pentru a decanoniza valorile noastre estetice. Acestei operaţii se supune Eminescu („Steaua lui Eminescu a apus", spun autorii *Observatorului cultural),* şi mai toţi autorii canonici: Blaga, Sadoveanu, Arghezi, Stănescu. Detronarea se face cu o înverşunare pătimaşă rarisimă şi cu acţiunea în contrapondere de întronare a unor autori minori. Călinescu este de-canonizat şi el pe motiv că se cantonează în spiritul epocii, că are limite, indiosmsincrazii şi opacităţii în ce priveşte avangardiştii, Bacovia, Vinea, Blecher şi că steaua unor monştri sacri consideraţi de el (Ionel Teodoreanu, chiar

Arghezi) păleşte şi ea (Octavian Soviany în aceeaşi revistă *Paradigma,* 2/2001).

Complexul inferiorităţii, manifestat şi acum în faţa canonului universalităţii estetice, stimulează râvnele demolatoare, nihiliste sub semnul — aşa cum spuneam altădată - zeului Momos, protectorul ironiei, zeflemelei, al autodispreţului (devenit caracteristic românesc).

În viziunea deformantă, momatică a nihiliştilor de speţă nouă, literatura română cu statutul ei „dat" de cultură mică, ar fi total necanonică şi fără autori canonici. Europenismul şi universalismul (globahsmul,multicuHuralismul) devine un argument resentimentar contra propriilor valori, iar revenirea valorilor (decanonizare a şi recanonizarea), este concepută ca detronare a autorilor canonici şi substituirea prin autori cu valoare estetică modestă sau care au produs anumite zgomote programatice. (Evident, lansările spectaculoase de programe nu pot fi egalate cu promovările de noi paradigme.) Cât priveşte mişcările avangardiste, ele s-au „clasicizat", după cum observa Eugen Ionescu, şi s-au topit în materia vie a suprarealismului.

Angajările în dezbateri au două mobiluri distincte: poartă, pe de o parte, marca epocii de tranziţie, adică a unui proces psihomental de canonizare/decanonizare/recanonizare şi de aliniere/aliere înfrigurată la o paradigmă (echivalentă cu o paradogmă, precum ironiza cineva), iar, pe de altă parte, complexul permanentizat al (non) apartenenţei la modelul estetic european sau universal. Zicem „estetic", fiindcă Harold Bloom pune totul în lumina criteriului valoric estetic, eliminând politizarea, socioiogizarea, ideologizarea, aservirea unor mentalităţi partizanale, regionaliste, globaliste, precum multiculturalismul, feminismul, afroamericanismul. Or, însuşi Bloom vine cu o localizare în chiar titlul cărţii sale: Canonul *occidental,* şi cu puneri de accente părtinitoare pe autorii englezi şi americani; aşa cum observa Ştefania Muncu (*Paradigma,* nr. 2/2001), universul latin este de-a dreptul

desconsiderat: „Deşi pare a respecta un criteriu istoricist şi vorbeşte de un „război" vechi de peste trei milenii, profesorul american (un declarat împătimit al lecturii) îşi începe seria autorilor canonici cu Shakespeare, considerat „centrul absolut al Canonului Occidental" şi-1 lasă abia pe locul al doilea în economia axiologică a cărţii sale pe Dante, deşi acesta îl precede cronologic lui Shakespeare, Milton şi Wordsworth sunt consideraţi superiori lui Goethc şi, în general mai toţi „canonicii" englezi şi americani trec înaintea celor europeni din varii motive". Astfel se întâmplă ca francezii să nu aibă nici un autor canonic, ci doar o configuraţie canonică din doi autori Montaigne - Moliere, în jurul căreia ar gravita toţi ceilalţi, germanii l-au dat doar pe Goethe, tratat cu rezerve pentru caracterul său compozit ş.a.m.d. Poeţii naţionali nici nu apar în lista Bibliotecii canonice a iui Bloom.

Heliade şi "heliadismul"

Ca şi Titu Maiorescu, Ion Heliade Rădulescu face figură simbolică de Începător absolut, de cavaler al Ideii ce se naşte în propria fiinţă şi se întrupează în fapte, în fapte de cultură bineînţeles. Are, prin excelenţă, o vocaţie a format ivi taţii. E un posedat al acelei blagiene nisus formativus, fără de care e imposibilă o realizare, o întrupare, un demers cultural. Propriile forţe - tumultoase, concentrate la limită şi dotate eu o extremă putere regenerativă - îi sunt suficiente.

Heliade Rădulescu este înzestrat cu ceea ce Leo Frobenius denumea vitalitate paideumatică mereu înclinată spre supratensiune, spre obţinerea rapidă a atotştiinţei şi armoniei. La aceşti oameni plini de vitalitate adesea dimensiunea ia locul intensităţii, iar intensitatea substituie dimensiunea. Este ceea ce se întâmplă în mod evident şi la Heliade Rădulescu al nostru.

Vitalitatea paideumatică presupune o demonizare, o "robie de demoni" (zice Frobenius) în momentele supreme ale emoţiei artistice şi religioase, ceea ce stimulează nespus de mult actul creator, imprimându-i sporadicitate, spontaneitate, prospeţime, capacitate şi disponibilitate de a crea din orice. Băţul de chibrit, pe care copilul îl transformă în vrăjitoare demonstrează transferul spontan al reprezentării din planul sufletului în planul conştiinţei senzoriale, din cuvânt în existenţă şi conştiinţă. Este capacitatea creatoare culturală (paideumatică) în sine: "In lumea copiilor, aceasta este regula, la omul genial, excepţia, căci genial înseamnă demonic. (Voinţa genialităţii în opoziţie cu vocaţia faptelor.)" (Leo Frobenius, Paideuma, schiţă a unei filosofii a culturii,

București, 1985, p. 103). Demonicul se manifestă ca act ludic, acesta fiind de fapt "creația, replăsmuirea, factorul creator în sine" (Ibidem, p. 104).'

Despre o identitate absolută dintre genial și demonic, concretizată într-o disponibilitate creatoare naturală, stihinică putem vorbi și în cazul lui Ion Heliade Rădulescu. Demiurgismul său - căci de un adevărat demiurgism este vorba — e de esență romantică, impregnai fiind de raționalism clasicist, de mesianism socialist-utopic cu rădăcini în mitul eristic, de demonism paideumatic general, din care nu lipsesc notele satanice. După acest principiu demiurgic în-temeietor universul se re-plăsmuiește din nou cu căderi de draci și zbor de îngeri, cu acumulări și concentrări de "puteri primordiale; principe", cu naștere de corpuri cerești luminătoare de lume ("A zis și, iată, suntem luminători ai lumii / Strălucitoare heliu, sori, principi de lumină, / Focare arhicentre de raze, de splendoare, / Pianeți, astre, luceferi, sisteme de lumină, / Să lăudăm pe domnul"."), cu lupta dintre lumină și întuneric, cu plesniri și învolburări de univers și despicări de abis, cu răstipete și bubuituri infernale.

Demiurgismul acesta e preeminescian, fiind axat și pe principiul eminescian al armonizării, al "dreptei cumpene", al "echilibrului între antitese".

Logosul vine să pună ordine în lumea anticristizată, plină de culorile apocaliptice, infernalizată: "...Și Anticrist domnește, / Despot pe lumea-ntreagă, cu varga sa de fier / Altarele distruge, corupe și zdrobește, / Și țipete de sânge se-nalță pân' la cer. // Se va deschide cerul, cuvântul iarăși vine, / De vii și de morți jude. Și mii de cherubimi / Pe palmele de flăcări pe-al omului fiu ține, / și laudă răsună prin mii de serafimi".

Atât în plan mitopo(i)etic cât și în plan științific Heliade Rădulescu este un "constructor" de sisteme, un căutător și realizator de principii sistemice. Sistemismul său este

echivalent cu organicismul specific românesc, axat pe "echilibrul antiteselor" şi pe ordinea naturală a lucrurilor. Construcţiile sunt vizionariste în sens preromantic şi valorifică sugestii biblice, kabbalistice, orfice şi general-filosifce. Autorul Zburătorului, al Mihaidei şi al Căderii dracilor cultivă esenţîalmente o mitopo(i)etică a Logosului, al Marelui Cuvânt prin care se întregeşte toată fiinţa: "Şi spirite, şi geniuri, şi minţi ce nasc ştiinţă / Se-ntrec să se închine la Marele Cuvânt, / Prin el să se-ntregească în toată-a lor fiinţă / Şi-ntr-însele să cheme al lui coborământ".

Ontos înseamnă pe deplin, la Heliade Rădulescu, Loghos, fiinţarea semnificând înstăpânirea şi întruparea Marelui Cuvânt, Divinului Verb. Structural, Universul se constituie din trinităţi, din "delte" care intră în "maritaj", într-un "concurs" şi "concordare". Preluând din doctrinele lui Moise triunghiul Autoritatea Divină - Spiritul universal - Materia universală, el propune această transformare a trinităţii Eloim-Spiritul-Materia (Autoritatea-Activul-Pasivul) într-o trinitate inferioară şi pasivă Spiritul-Materia-Universul (Activul, Pasivul-Rezultatul sau Efectul). Logosul urmează aceeaşi scară descendentă a transformărilor, coborând din ipostaza divină a cuvântului-lumină în ipostaze încarnate materiale.

Cu toate că rămâne un poet mai degrabă al dimensiunii decât al intensităţii, Heliade Rădulescu este, aşa cum a arătat şi acad. Eugen Simion în cartea sa Dimineaţa poeţilor, un mare poet al mişcării, al ascensiunii (zborului) şi căderii, al amplitudinii (vastităţii) şi nelimitatului (insuportabilului).

Creatorul de "principe", de arhetipuri, dublat de pionierul cultural şi de fiinţa mai specială a proscrisului a determinat adeziunea electivă a moldavobasarabenilor Bogdan Petriceicu Hasdeu, Constantin Negruzzi şi a cărturarilor care au făcut încercări disperate pentru a păstra spiritul românismului în Basarabia. Întâlnirea lor fundamentală cu Heliade Rădulescu are loc, astfel, sub semnul pionieratului cultural, al

arhctipalităţii mitopo(i)etice şi destinului comun de "proscrişi", de "exilaţi". Corespondenţa tui Negruzzi purtată cu el, evocarea personalităţii sale prin trei discursuri de către Bogdan Petriceicu Hasdeu, reacţia stârnită de apariţia Curierului românesc concretizată în scrisoarea a opt oameni de cultură, printre care şi basarabeni, prezenţa în manualele şi gramaticele ruso-române ale lui Gheorghe Codreanu, mitropolitului Gavriil Bănulescu-Bodoni, Iacob Hinculov, ediţiile chişinăuiene şi invocarea conştiinţei unităţii în lupta pentru fiinţa naţională şi limba română sunt tot atâtea mărturii elocvente ale acestei întâlniri formative. E o întâlnire ce are loc sub zodia unităţii limbii române şi spaţiului cultural românesc. Mitul Daciei, al "vechimii" (dacice), cultivat de Alexandru Hâjdeu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Alecu Russo, Constantin Negruzzi. Constantin Stamati, se pune sub semnul conştiinţei aceleiaşi unităţi.

Bucuria apariţiei primelor numere ale Curierului Românesc în Moldova şi Basarabia, aflate ia 1829 sub ocupaţie rusească, este consemnată într-o scrisoare trimisă ziarului de ieşeanul Dimitrache Pastiescul: "Eu, domnule Eliad, deşi însemnez cel mai mic punct între toţi fraţii, dar ca un patriot ce m-am pătruns de o simţitoare bucurie pentru începutul lucrurilor bunilor mei compatrioţi, n-am putut tăcea şi nu vă mărturisi cunoştinţă (recunoştinţă), cinstire şi dragoste din partea tuturor Românilor câţi se află în Moldova şi Basarabia, având norocirea a mă întâmpla, în primăvara trecută acolo, când s-au ivit cele dintâi gazete ale Ţării Româneşti (Curierul Românesc, numărul din 5 ianuarie 1830; scrisoarea e reprodusă în Petre V. Haneş, Scriitorii hasarabeni, Bucureşti, Editura Casa Şcoalelor, 1936, p. 42).

Lui Heliade Rădulescu i se mai adresau, cu ocazia apariţiei Curierului Românesc opt tineri români care îşi făceau studiile la Paris şi printre care se afla şi Ştefan Măргeallă (zis şi Marţela), funcţionar la Ministerul de Externe

de la Petersburg şi autor al unei Gramatici (Gramatică rusească şi românească închipuită de Ştefan Margela şi tipărită de dipartamentui opşteştei învăţături - tom întâi", Sanctpetersburg, 1827): "Scrisoare de la tinerii rumâni ce se aflǎ în Paris către redactorul Curierului - Bunule şi iubite Compatriot, Primeşte astăzi mulţumirea ce prin această scrisoare îţi dau tinerii Rumâni (câţi se afla în Paris) pentru Curierul Rumânesc ce ai bine voit a ne trimite. De prisos ni se pare să-ţi descriem câtă bucurie am simţit toţi când am văzut că să tipăreşte şi în patria noastră o gazetă: destul este să ştii că prin vinele noastre circulează sânge rumânesc şi este cu neputinţă să nu ne bată inimile de bucurie când vedem şi auzim că să fac lucruri şi aşăzământuri mântuitoare pentru patria noastră şi care înlesnesc a se răvărsa luminile şi cunoştinţele care contribuiesc spre fericirea şi folosul Rumânilor. Tipărirea în limba rumânească a unei gazete este negreşit între celelalte un mijloc deosebit a lumina pe fieştecare asupra drepturilor şi datoriilor sale: şi în tot chipul, orice bun Rumân este dator a-ţi mulţumi pentru buna începere ce aţi făcut ş.cl. - Suntem ai domniei tale, ca nişte fraţi, Coleschi sovetnic Şt. Mărgeallă, Alexandru Lenei, Nicolae Băleanu, C. Brăiloiu, Dumitrache Golescu, C. Lenei, 1. Vlăduianu, Costache Filipescu. - Paris 4 Octomvrie 1829" (Curierul Românesc, 1829, nr. 58 din 28 Oct. 1829).

De menţionat că scrisoarea celor opt studenţi din Paris către Heliade Rădulescu a fost reprodusă în V. A. Urechia, Istoria şcoalelor, 1, 126 şi, în traducere franceză, în Pompiliu Eliade, De l'esprit public en Roumanie, Paris 1905, pag. 242; precum şi în Petre V. Haneş, Scriitori basarabeni, ed. cit., p. 144-145.

Un capitol aparte în biografia de creaţie a lui Ion Heliade Rădulescu îl înscriu raporturile sale cu Alexandru Hâjdeu şi Bogdan Petriceicu Hasdeu.

Demiurgismul heliadesc este relevat de Hasdeu ca un principiu universal al creaţiei pe bază de consubstanţialitate cu creatorul suprem în discursul ţinut cu ocazia serbărilor din 1884: "Domnii mei, Această marmură reprezintă pe el. Nu-l vom numi. el n-are nume. Poeticul grai al Sântei Scripturi zicea creatorului: Iehova, adică "cel care există", fiindcă în natura-ntreagă Creatorul e pretutindeni şi nu se află nicăiuri în afară din natură. Ei bine, orice mare om al unei naţii, creator într-o sferă mai resLrânsă, este şi el Iehova, este "cel ce există", e sinteză unei epoce, e fără individualitate, fără nume...".

Bogdan Petriceicu Hasdeu făcea, evident, o confesiune pro domo sua, căci demiurgismul impersonal, axat pe un principiu constructiv sistematist era şi punctul forte programatic al monumentalei sale opere. Lui Heliade îi lipsesc facultăţile de a fi poet, filosof sau istoric; are însă geniu, care se impune prin "brodire", prin "ghicitură" pe care o rectifică "pe o cale metodică". O atare apreciere, prin comparaţie cu Asachi defavorabilă acestuia ("era învăţat, foarte învăţat, dobă de ştiinţă şi de artă totodată, mai vorbind vro zece limbi - dar Asachi nu avea nici o scânteie de geniu: de la dânsul nu va rămânea nimic"), o întâlnim în introducerea la proiectatul tom IV din Etymologicum magnum romaniae: "Al nostru Heliade nu era poet, nu era filosof, nu era istoric; dar totuşi era un om de geniu. Geniul nu ştie, nu vede, ci brodeşte. Dacă geniul a învăţat multă carte, el poate să controleze, să verifice şi să rectifice ghicitura sa pe o cale metodică. Dacă n-a învăţat, rămâne numai cu ghicitura, o ghicitură necontrolată, neverificată, nerectificată, adesea o singură picătură de adevăr între o mulţime de greşeli. Acea picătură însă merită de a fi semnalată, după cum merită a se scoate dintr-o movilă de nisip o foiţă de aur" (B. Petriceicu-Hasdeu, Etymologicum magnum romaniae, dicţionarul limbei istorice şi poporane a românilor, ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Grigore Brâncuş, Bucureşti, 1976, vol. 3, p. 658).

Tot de aci aflăm că întâlnirea lui Hasdeu cu Heliade avea loc la şase ani, când a citit "încântat" "departe în Basarabia" cea dintâi carte românească pe care o ştia pe dinafară: Crestomaţia ruso-moldovenească a lui Hâncu.

Este revelatoare mărturisirea făcută de Bogdan Petriceicu Hasdeu în *Cuvântarea aniversară* rostită în şedinţa solemnă a Academiei Române, în ziua de 13 ianuarie 1902 cu ocazia Centenarului lui Eliade: "am fost totdeauna, sunt şi voi fi Eliafdist". Mărturisirea este prilejuită de refuzul lui Titu Maiorescu de a vorbi la şedinţa suspomenită. Hasdeu vorbeşte, la începutul cuvântării despre tatăl Eliade, căci - motivează el -"toţi cei mai buni dintre Românii cei bătrâni de acuma sunt fii spirituali ai acestui mare dascăl, tribun şi poet" (B. P. Hasdeu, Publicistica politică, ediţie critică, prefaţă, note şi comentarii de I. Oprişan, Ed, Saeculum I.O., Bucureşti, 2001, vol. 2, p. 369). Eliade e, în viziunea lui Hasdeu, omul de la 1848 care ţine o mână rezematã pe Tudor Vladimirescu, iar cealaltă pe Vodă Cuza.

Menţionând cultura muntenească şi formaţia sa sub "paternitatea" lui Lazăr, Hasdeu vorbeşte despre marea lui rază de iradiere în întreg spaţiul românesc: "Eliade, văzut sau nevăzut, era pretutindeni în suflete, şi nu numai până la Milcov, Kogălniceanu, şi Costache Negruzzi la Prut, Alexandru Hâjdeu şi Constantin Stamati la Nistru..." (Ibidem, p. 373).

În aceeaşi cuvântare i se recunoaşte lui Heliade Rădulescu meritul de a deconspira prin fabulele Măceşul şi Florile şi Cântecul ursului două intrigi speculante ale ruşilor, printre care era şi încercarea de a pune mâna pe minele româneşti.

Un alt capitol revelator al biografiei de creaţie a lui Heliade este corespondenţa şi schimbul de idei şi aprecieri cu "heliadistul" Constantin Negruzzi.

În Păcatele tinereţelor dăm de recunoaşterea meritului lui Heliade Rădulescu de "a o dezbrăca pe fata lui Chiriac de

toate "ţorţoanele străine": "Din norocire, un om veni. Un om care-şi ştia în perfecţie limba sa. Un om ce era totodată poet, jurnalist, literator. El se numea Eliad. Acesta se apucă se dezbrace pe fata lui Chiriac, cum o chema el, de toate ţorţoanele străine ce o desfigurau, şi arătându-ni-o întăi goală, ca pre Vinerea de Medicis, pentru ca să putem apreţui formele ei cele mai frumoase, se apucă să o învestmânteze cu hainele cu cari era deprinsă şi cari o prindeau. Dar văzu că nu era destul de a ne arăta graţiile fecioarei: trebuia să ne dreagă şi gustul stricat; pricepu cu fireasca lui sagacitate că a brusca lecuirea era a nu ne mai vindeca, şi aşa mai întâi începu a alunga o grămadă de slove ce nu ne trebuiau" (Păcatele tinereţelor), În Scrisoarea XV (Critică) menţionează de asemenea că "una din cele multe care învecnicesc numele lui Eliad în literatura românilor, este că ne-a scăpat de atâtea litere prisoselnice, ce încetul cu încetul începuseră a se împământeni în limba noastră".

La rândul său, Ion Heliade Rădulescu apreciază foarte înalt preocupările literare şi filologice ale lui Constantin Negruzzi, văzând în el "şi pe bărbatul de geniu şi pe bărbatul de gust" -- "căci croirea în general a unui plan, a unei sisteme, aflarea unei arte sau meşteşug dovedesc geniul aflătorului, iar cercetarea nuanselor, desăvârşirea amănuntelor dovedesc gustul şi formează frumosul" (Ion Heliade Rădulescu, Scrisori şi acte, Bucureşti, 1972, ediţie îngrijită, texte alese, glosar, indice de George Potra, Nicolae Simache şi George G. Potra Studii şi documente, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972. p. 16). Negruzzi apare, în viziunea portretistică a lui Heliade Rădulescu drept un "bărbat versat în literatură, ce mult s-a ostenit şi a cugetat în lucrarea limbei naţionale, atât în general, cât şi în cele mai mici amănunte" (Ibidem, p. 16).

"Eu sunt ace! care am scris urmând gramatica; munteanilor, - eu am tradus şi tipărit pe Maria Tudor, Angelo, precum şi alte mai mici compuneri ce s-au văzut în foile de

Bucureşti. Eu am scris a în loc de au şi e în loc de îi; aşadar pe mine mă ocărăşte acest domn literar atât de prozaiceşte? Din ale mele alcătuiri (pe care le numeşte batjocorite) îl dogoreşte ruşinea a căta vreun fragment" răspuns ta intervenţia lui Săulescu în "suplimentele" Albinei româneşti din 29 iunie şi 13 iulie, în care acuză pe Heliade că ar tinde să transforme dialectul muntean în limbă literară românească şi să muntenizeze operele moldovenilor apărute la Bucureşti"; "Dar noi să scrim cu slovele părintelui Chirii, când n-aveam nici un amestec cu sfinţia sa şi cu limba d-sale? Interesul ce ne face să reluăm literele strămoşeşti este cunoscut de toţi românii, este să ne apropiem de lumea civilizată şi să ne dezlipim odată - măcar cu limba - de naţiile eterogene" (C. Negruzzi, Alexandru Lăpuşneanul, Bucureşti, 1964, p. 217).

Heliade, după opinia lui Negruzzi, a simplificat alfabetul, a scos din uz ocsiile, variile şi perispomenile şi alte "bastarde litere, burduhoase, grebănoase, ovale, rătunde, sucite şi cârligate".

Înalta preţuire a demersului filologic aî lui Negruzzi denotă o fervoare programatică ce continuă demiurgismul mitopo(i)etic propriu-zis, axând-o pe o temeinică axă sistematică, pe un plan incipient bine articulat, pe artă şi meşteşugul "aflării", adică a cercetării, investigaţiei, pe cercetarea nuanţelor şi "amăruntelor" (care să dovedească gustul şi să formeze frumosul). Atât Heliade cât şi Negruzzi sunt nişte sistematişti care-şi concep sistemul în spirit platonician, al kalokaghatiei estetice antice şi al clasicismului care impune respectul principiilor şi legilor, al întregului, sfericului, rotundului. Ca şi în viziunile sale poetice urieşizate, "vulcanizate", puse sub semnul magmaticului incandescent, al unei adevărate Sturm und Drang, Heliade opune haosului ordinea, armonia, cu alte cuvinte, punerea în sistem. Evident o sistematizare determină circumscrierea unui cerc hermeneutic bine delimitat, bazat pe o constituire autarhică,

intrinsecă. Aşa cum universul se creează pe baza propriilor forţe, a "principiilor" luminoase, "a cereştii armonii", a "virtuţilor şi veseliei", a "sfintei atmosfere a luminii celii vii" (Căderea dracilor), - totul pus sub al lumii plan simbolic preursit", tot astfel universul limbii se ordonează după "natura şi însuşirea ei", în aşa fel ca să exprime plenar gândirea: "Sistema mea. precizează Heliade în întinsa scrisoare către Negruzzi din 27 iulie 1836, a fost ca să poată cineva aduce limba în stare pe cât se poate a exprima tot ce se gândeşte, fie în materie fizică, fie morală, fie politică, fie religioasă. Pe drumul acesta am vrut să am povaţă, de se va putea, dreptul cuvânt, armonia şi energia şi sau pe câtetrele să le întrebuinţez, deodată, sau după întâmplări să aleg pe cea mai preferată şi mai potrivita cu împrejurarea" (Ion Heliade Rădulescu, Scrisori şi acte, Bucureşti, 1972, p. 17).

Dreptul cuvânt îl presupune constituirea limbii după propria ei fire ca atare, "rumânirea" ei firească - aşa cum au grecit, latinit, italienit... grecii, românii, italienii, armonia care ca în "această pravilă de a rumâni zicerile" să nu se uite şi drepturile ei de a face excepţii de la pravilă şi de a se feri de "asprimea întâmpinului celui urât", iar energia, bazată pe dreptul cuvânt, va evita "lungimea zicerilor", repezindu-se ca fulgerul din gură şi tunând în inimile ascultătorilor.

Şi Constantin Negruzzi are intenţii sistematiste, vorbind despre ţesătura limbii noastre (în consens cu structura gramaticală heliadescă), şi de tipul limbii şi de "construcţia limbei noastre", în Scrisoarea XIV (Critică) vorbeşte chiar de o ştiinţă sistematică, de "adunarea" şi "aşezarea" limbii: "Dacă limba ar fi rămas precum se vede în cărţile vechi şi se aude în gura poporului, şi vrun om înzestrat c-o ştiinţă sistematică a limbelor rude s-ar fi apucat a o aduna şi a o aşeza, precum cer tipul şi originea ei, negreşit că am fi scăpat de toate aceste pleonasme, fiorituri şi cacofonii".

„Evul miez” eminescian

Pentru Evul Mediu, noţiune care apare pentru prima dată la umaniştii italieni din secolul al XIV-lea şi la cărturarii germani şi francezi din secolul al XVI-lea şi care desemnează în mod obişnuit în Dicţionarele enciclopedice "perioada de la sfârşitul lumii natice (476 d. Hr.) până la începutul epocii moderne se dau date diferite: secolul al III-lea până la al VII-lea pentru început (Toynbee propune ca dată de declanşare a fazei finale a Antichităţii anul 375 şi anul morţii lui Teodosie 395 ca piatră de hotar între Antichitate şi Evul Mediu), şi secolele al XIV-lea şi al XV-lea pentru sfârşit (Iohan Huizinga, în cunoscuta sa lucrare despre amurgul evului mediu); unii istorici, precum englezul G. M Trevelan, consideră ca hotar secolul al XVIII-lea care precede "epoca tehnicii" sau "revoluţia industrială",

În mod obişnuit Evul Mediu este considerat ca epocă de tranziţie şi legături complexuale cu alte epoci, de "înmanuchieri" şi conexiuni cu alte perioade. Este, în fond, legat de Renaştere, fiind chiar, în viziunea unora, o Prerenaştere ("Renaşterea carolingiană", "'Renaşterea ottonică", "'Renaşterea italiană") şi, inseparabil de Bizanţ, preocupat intens de Antichitate. Marca fenomenologică medievală o imprimă "primăvara etnică" (după o expresie emineciană), adică naşterea naţiunilor şi conştiinţei naţionale individualizate, exprimate în ideea de unitate (în Franţa, Anglia), patrie, continuitate (în Italia).

Statele naţionale ca organisme istorice moderne apar după 1500 sau după 1492, unificarea statală având loc abia în secolul al XIX-lea (Italia, Germania şi,
bineînţeles, România). Prin urmare, este considerat secol al naţionalităţilor.

Istoriografia ne mai propune şi o altă schemă de periodizare: de la cucerirea Italiei de către Clovis până la sfârşitul Războiului de o sută de ani; de la căderea Imperiului roman de apus (secolul al V-lea) până la revoluţiile burgheze din Anglia (secolul al XVII-lea) şi din Franţa (secolul al XVÎI1-lea), pentru Rusia data limită fiind stabilit anul 1861; pentru ţările române se propune perioada dintre secolul al X-lea -ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea (prima fază a feudalismului), etapa finală a feudalismului târziu începând la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi sfârşind la 1848.

Eminescu vorbeşte constant despre "suta a şaptesprezecea" ca despre o culme istorică românească; o putem subînţelege prin urmare, ca o piatră de hotar între Evul Mediu şi Modernitate.

Dinu C. Giurescu consideră ca limită a Evului Mediu românesc secolul al XV-lea. În secolul al XVI-lea românesc se poate considera o tradiţie culturală bine consolidată, un cult al continuităţii şi "legăturilor", adică al trecutului, şi imaginea lumii ca istorie, ca succesiune a evenimentelor supuse mişcării şi schimbării. "Atitudinea individualistă" se conjugă cu o concepţie universalistă, cursul "naţional" fiind racordat la cursul "universal". Înţelegerea lumii ca istorie implică şi înţelegerea lumii ca istorie culturală. "Secolul al XVU-lea, prin întâia jumătate, va aduce, în concepţia istoricilor români, punctul de vedere integrator" [7, 111].

După cum se vede, istoricii moderni stabilesc, ca şi Eminescu, "Suta a şaptesprezece a" ca epocă ce impune clar pragul de trecere de la Evul Mediu ia modernitate.

"Timpul de înflorire" este, pentru Eminescu, epoca lui Matei Basarab, deci "suta a şaptesprezece a" care întrerupe şirul istoric al "domniei străine" şi al "putrejunii bizantine", "care a îmbătrânit înainte de vreme poporul român". "Acum

două sute aflăm o mulţime de caractere ale evului mediu, notează poetul: aflăm pe juraţi în chestii civile, ceva cu totul medieval, gratuitatea serviciilor publice, o jurisdicţiune limitată a proprietarilor mari pe pământurile lor, dar caracterul esenţial al feudalităţii e natura proprietăţii, lipsa proprietăţii de mijloc şi a celei mici. Sistemul feudal e un sistem al libertăţii celei mai mari, al descentralizării, al autonomiei comunale şi al neatârnării claselor, iar Evul Mediu i se pare lui Eminescu priitor unui stat sănătos, aşezat pe temeiuri juridice stabile: "Lipsa aproape absolută de legi scrise în evul mediu ne dovedeşte o stare de deplină sănătate a statului. El n-avea nevoie de reţete scrise de avocaţi pentru a trăi" (Teoria statului natural şi a celui artificial, Timpul din 26 iulie 1880). Evul Mediu este cel care face din principii transcendente, din credinţe ale omenirii mijloace pentru scopuri de altă natură: "Astfel preoţimea evului mediu explică evangheliul astfel, încât făcea ca popoarele să îngenunche şi sub jugul unui rege rău" (Echilibrul). Absurdul realităţilor politice româneşti este simbolizat prin medievalul Don Quijote: "Deşi nu sperăm din partea confraţilor de la "Românul" că vor recunoaşte pe faţă eroarea lor, fie voluntară, fie involuntară, dar una ştim: că în contra evidenţei lupta e absurdă şi ridiculă ca şi aceea a celebrului erou de la Mancha. Absurzi sunt oamenii adeseori, ridicoli însă nu vor să fie nici când. şi teama de ridicol, pe care confraţii trebuie s-o fi având, ne deschide perspectiva de-a vedea dispărând, din dicţionarul nostru politic cuvântul reacţionar (subl. în text - n.n.), căruia lipseşte orice temei istoric, precum nu are nici o îndreptăţire socială.

(Portretul constituţional, Timpul 15 mai 1880).

Eroul cervantesc este invocat şi cu alte ocazii: Cele mai decăzute populace din Europa, a cărei vanitate şi lăudăroşenie nu e decât o lungă şi scabroasă Donquixotiadă" (Echilibrul).

Evul Mediu, ca epocă de tranziţie cu adevărat mediană identificată cu o cumpănă a istoriei, nu putea să nu-l preocupe

pe Eminescu. Denumit adesea şi Evul Miez, el se impune nu doar ca un topos mitopo(i)etic, ci are şi un aspect de doctrină care se înscrie în filosofia eminesciană a istoriei. Evul Mediu face parte, în viziunea poetului, din "şirul fenomenologic" al istoriei. Mulţi dintre eroii săi visează să se transporte, prin metemsihoza sprijinită pe teoria migrării archaelui, în Evul Mediu moldav: "Dacă-aş pute şi eu să mă pierd în infinitatea sufletului meu, pân în acea fază a emanaţiunii lui, care se numeşte epoca lui Alexandru cel Bun", reflectează eroul nuvelei filosofice Sărmanul Dionis. Poetul însuşi se strămută cu ajutorul fanteziei, la "o mie patru sute", care este. fireşte un an-cumpănă.

În viziunea lui Hegel care l-a marcat, bineînţeles, pe Eminescu, Evul Mediu apare ca "o epocă de aur" şi totodată ca o perioadă a marilor contradicţii.

În reprezentarea lui Hegel, Evul mediu este dominat de "contradicţia minciunii infinite", care generează o reacţiune a naţiunilor contra imperiului franc stăpânitor, apoi o reacţiune a singuraticilor indivizi faţă de constrângerile statului, puterii legale şi sistemului juriidic ce au dus la izolarea şi lipsa lor de protecţie, şi, în sfârşit, o reacţiune a bisericii, ca reacţiune a Spiritului faţă de realitate (aceasta din urmă a reprimat starea de săibătăcie a indivizilor, dar infiltrarea principiului lumesc în ea a lacizat-o). În ciuda acestui ghem de contradicţii, cerul spiritului s-a înseninat pentru omenire prin trei fapte: s-a realizat o restauraţie a ştiinţelor (a humanioarelor în spirit antic), au înflorit artele frumoase, au fost descoperite America şi căile spre Indiiie Orientale, toate aceste asemuindu-se cu "o auroră, care după lungi furtuni pentru prima dată anunţă din nou o zi frumoasă". "Această zi, precizează Hegel, este ziua universalităţii care se ridică în sfârşit după lunga şi teribila noapte a Evului Mediu, şi care prin ştiinţe şi impuls inventiv, adică prin cele mai nobile şi înalte trăsături, caracterizează ceea ce spiritul omenesc, eliberat prin creştinism şi emancipat prin

biserică, reprezintă ca fiind eternul şi adevăratul său conţinut" [6,380-381].

Pentru epoca modernă, marcată de cultura intelectului reflexiv, de stabilirea unor "forme generale, legi, obligaţii, drepturi, reguli" Evul Mediu rămâne "o epocă de aur" [5, 16].

Deosebit de semnificativă este conceperea de către Eminescu în spiritul Evului Mediu a cumpenei, a raţiunii ca "dreaptă măsură".

Identificarea, pe la sfârşitul secolului al XII-lea şi începutul secolului al XIII~lea, a raţiunii cu ratio se făcea pe temeiul logosului aristotelic, înţeles anume ca ratio. Psihologia scolastică definea prin ratio fiinţa raţională, adică omul, deosebit de animal. Termenul conlocuia cu alţi termeni care configurau procesul gândirii considerat deosebit de misterios: intellectus (sinonimul grecescului nous), facultas, cogitativa, mens, sapientia. pudentia [4, 625],

În domeniul eticii, ratio era identic cu "moderaţia (modus), cu dreapta măsură, cu "calea de mijloc în morală". Matematicienii sunt cei care impun semnificaţia originară din latină: "o proporţie între două cantităţi" (în franceză, raison; în italiană, ragione, în engleză ratio). "Cam în aceeaşi vreme, menţionează un cercetător, administratorii adaptaseră ideea la cota de hrană sau de furnituri corespunzătoare, fiecărui membru al unui grup important de soldaţi, de exemplu, sau de călugăriţe (în engleză şi franceză, ration; în italiană, razione). Spre sfârşitul secolului al XII-lea, negustorii italieni au ajuns să conceapă noţiunea de "măsură" cu un sens şi mai concret; pentru ei, <u>ratio</u> reprezenta tija orizontală a unei balanţe (ca în expresia franţuzească <u>mesure de ruban,</u> măsură de panglică) [4, 626].

Am demonstrat că în însemnările manuscrise şi în genere în mitopo(i)etica eminesciană balanţa se configurează ca o obsesie noţională şi simbolică.

Pentru poet, determinant este principiul cumpănitor care stabileşte între toate echilibrul şi suprimă tensiunea. Intre cunoaştere şi cumpănire este pus un semn de identitate absolută, omul fiind o fiinţă cumpănitoare, axată pe mai multe cumpene. Cumpănire înseamnă, esenţialmente, moderare, echilibrare, centrare. Centrarea fenomenologică (ontică) este omologată de obicei cu centrarea psihică. (Or, Evul Mediu este preocupat de o moderare şi centrare raţională atât în domeniul psihic, cât şi în cel etic în care se caută rezonabilitatea, calea de mijloc). Configurarea hărţii gândirii în spirit medieval îl preocupă şi pe poetul nostru care adună toate mişcările -centripetale şi centrifugale - într-o mişcare unică rectilinie. "Mişcarea centripetală insolaţiune, notează el, produce mişcare (rotaţiune) adecă mijlocul e medie, limba cumpenei, de la centripetală şi centrifugală" [1, XV, 298]. În ierarhia dispunerii grafice sunt delimitate clar mişcările închise în semicercul bolţii şi întretăiate în cruce de cele încapsulate în arc şi liră (asupra tuturor conotaţiilor simbolului a se vedea capitolul Cumpăna eminesciană în volumul nostru Cumpăna cu două ciuturi, carte despre fiinţa românească, Timişoara. 2000, p. 99-119).

Moderaţia este cerută de poet mai cu seamă ca expresie a "legăturii naturale între trecut şi viitor", a organicismului său doctrinar. Eminescu constată cu regret lipsa unei reacţiuni în ţările romaneşti împotriva "raţionalismului strălucit şi spiritual, lipsit de cunoştinţe pozitive" al secolului al XVIII-lea: "Zeiţa raţiunii credea în apus să pună lumea în orânduială numai prin propriul aparat al deducţiunilor logice, ale căror premize nu erau bazate nici pe experienţă, nici pe organizaţia înăscută a statului şi a societăţii, ca obiecte ale naturii. Golul nostru intelectual, setos de civilizaţie, a primit fără Control, fără cântărire idei şi bune şi rele, şi potrivite şi nepotrivite, ba naţiunea întreagă, cu prea puţine excepţii, nu vedea că nici odată o vorbă [subl. în text - n.n.) nu poate înlocui o realitate,

că niciodată fraza culturii nu e echivalentă cu munca reală a inteligenţei şi mai ales cu întărirea propriei judecăţi, care e cultura adevărată, că niciodată fraza libertăţii nu e echivalentă cu libertatea adevărată, care e facultatea de a dispune de sine însuşi prin muncă şi prin capitalizarea muncii" [2, 33].

Lui Eminescu îi repugnă preluarea inculturii şi vechiului spirit bizantin care s-au infiltrat în formele noi ale civilizaţiei apusene: "Deci tocmai lipsa unei reacţiuni adevărate, raţionalismul foarte strălucitor, dar şi foarte superficial al epocei trecute, au făcut ca introducerea tuturor formelor nouă de cultură să se întâmple fără controlul, fără elementul moderator al tradiţiilor trecutului. În loc ca un spirit nou de muncă şi de iubire de adevăr să între în formele vechi ale organizaţiei noastre, s-a păstrat din contra incultura şi vechiul spirit bizantin, care a intrat în formele nouă ale civilizaţiei apusene. Nu ceva esenţial, nu îmbunătăţirea calităţii a fost ţinta civilizaţiei române ci menţinerea tuturor neajunsurilor vechi, îmbrăcate în reforme costisitoare şi cu totul în disproporţie şi cu puterea de producţiune a poporului şi cu cultura lui intelectuală" [2, 34].

Bizantinismul înseamnă, în viziunea eminesciană, "mizerie morală şi intelectuală încuibată timp de o mie de ani (adică de la suplantarea romanilor în Bizanţ de către greci şi romani), "corupţie seculară", "pungăşie şi spionaj secular", care i-a contagiat şi pe turci "cu toată zestrea lor umană de probitate şi vitejie" şi n-a putut să lase urme în fiinţa fizică şi morală atât de impresionabilă a omului. Spiritul satiric se traduce şi aici într-o definiţie plastică memorabilă, poetul vorbind despre "cocoaşa morală" a fanarioţilor', în a căror suflet, creier şi vertebre au trecut "o mie cinci sute de ani de putrejunc bizantină". Fanarioţii sunt blamaţi pentru că sunt, prin însăşi fiinţa lor de "canalie intelectuală", refractară la adevăr: "Căci ceea ce această canalie intelectuală nu poate pricepe niciodată este *adevărul*" (subl. în text - n.n.) [2, XIII. 352].

"Raţionalismul strălucit şi spiritual, lipsit de cunoştinţe pozitive", "raţionalismul frazelor, gol, inspirat, inexact" producător de "forme goale, coji" este blamat de Eminescu în Studii asupra situaţiei. Ca domnitor medieval exemplar apare Alexandru cel Bun care este invocat adesea în publicistică; în polemicile cu Nicu Xenopol privind originea sa vorbeşte despre faptul că terminaţia numelor "nu opreşte pe părintele meu de a fi fost boier moldovenesc, nici fie cu bănat, proprietar de moşie, alegător în colegiul I şi în rând cu neamuri care fără îndoieli se pot urmări pân-în timpul lui Alexandru cel Bun" [1, XIII, 352].

Pentru Eminescu suta a XV este "avanscena teatrului Universului, ocupată de români" (subl. în text - n.n.); personalităţile reprezentative a acesteia sunt: loan şi Matei Corvin în Ardeal, Banat şi Ungaria, Mircea şi Vlad Dracul în Ţara Românească, Alexandru şi Ştefan cel Mare în Moldova [1, XIII, 568). Poetul e de părere că "Până în suta a şaptesprezece a sub Matei Basarab românii erau relativ unul din popoare cele mai culte din Europa şi incomparabil mai cult decât germanii sau ungurii, tot astfel în suta a XV românii au fost unul din cele întâi popoare militare şi războinice. Două state puteau să-i întreacă: Spania şi Turcia" [1, XIII, 569].

Epoca lui Alexandru cel Bun, este, ca şi cea a lui Mircea cel Bătrân şi Ştefan cel Mare, o epocă de aur [1, XII, 395].

In diferite locuri Alexandru cel Bun este folosit ca argument al permanenţei româneşti în Basarabia: ("La anul 1407 Alexandru cel Bun regulează prin o convenţie încheiată cu negustorii din Lemberg negoţul de import, export şi tranzit", [1, X, 53]. "La începutul veacului al cincisprezecelea, sub Alexandru cel Bun avem dovezi sigure şi autentice că Basarabia era a Moldovei"; alte argumente sunt întâlnirea cavalerului Guillebert de Lannoy cu Alexandru cel Bun la Cetatea. Albă care avea un pârcălab moldovean, prescrieri de vămi de la 1407 pentru negustorii poloni la Tighina şi Cetatea

Albă. într-o altă polemică, Alexandru cel Bun îi servește drept dovadă prin faptul că se numea "Voievod" al țării Moldovenești al onoarei trecutului în raport cu epoca "Stroussberg-Brătiana" [1, XII, 90].

Într-o altă polemică cu I.C.Brătianu, considerat "suflet bântuit de patimă", este amintit faptul că în "herbul" lui Alexandru cel Bun ar fi fost configurați crinii Casei de Valois [1, XIII, 463]. Recursul la marca domnitorului împinge până la grotesc schița fenomenologică a unei serii de evoluțiuni a vederilor poetice greșite și ambițiilor, a căderilor dintr-o extremă în alta a conservatorilor: "Ca un asemenea crin alb să se prefacă în ardei roșu, de proveniență fanarioto-bulgară, iată un problem psihologic ce merită atenție" [1, XII. 463]. Conservatorii trec, în proiecția satirică a lui Eminescu, prin aceleași prefaceri tragice din alb în negru, din floare de crin în mătrăgună ca și Timon din Atena a lui Shakespeare.

În plan practic, Evul Mediu este văzut ca o perioadă ce asigură bunul mers al breslelor. "Evul Mediu avea o formă pentru păstrarea fiecării ramuri de producțiune, ș-aceasta era autonomia breslelor și îngrădirea lor față cu orice agresiune de din afară. La noi evul mediu au ținut până mai ieri-alaltăieri, și mulți bătrâni vor fi ținând minte epoca în care un străin nu putea fi breslaș. Nu mai pomenim că pricinele dintre breslași se hotărau la staroste și se întăreau numai de Vodă; nu mai pomenim apoi că instituția a fost atât de puternică încât împărăția, totdeauna foarte diplomată, a Austriei și-au introdus consulatele în țară sub numele și forma de starostii de breaslă. Deci *salus reipubicae summa lex esto.* Puțin ne pasă pe baza căror principii metafizico-constituționale s-ar fi putut realiza bunul trai al claselor României, destul că aveau dovadă că pe calea liberalismului mergem tocmai dimpotrivă [1, X, 31]. Ceea ce îl apropie pe Eminescu de Evul Mediu și de Renaștere este, înainte de toate, viziunea organică asupra lumii. Organicismul eminescian, după cum am arătat și altă dală, are

un aspect doctrinar, ţinând de viziunea ontologică a poetului, bazată pe (de)plinătate şi dreapta cumpănă. Idilicul este exprimat fie în idilă, fie în pastorală, fie în cadru mai larg de basm, baladă sau nuvelă realistă sau utopică (În curtea cuconului Vasile Creangă, Cezara). Nu este vorba despre o nostalgie romantică, de refugiu în otium, într-un spaţiu edenic estetizant; în discuţie e viziunea organic-armonioasă asupra lumii. Eminescu vede lumea, în spirit medieval şi renascentist, anume ca organism, ale cărui membre se interrelaţionează sub semnul întregului.

În contextul creştinismului Eminescu consideră că Evul Mediu n-a fost posibil: "Evul miez al Creştinismului este imposibil. Este învierea unor lucruri care nu sunt înnăscute sufletului omenesc" [3, 63]. Evul Mediu apare ca o cumpănă ontologică, servind drept o linie mediană a lumii şi fiinţei care se găseşte în ea ca entitate întrebătoare, ca punct solstiţial. în viziunea palingenetică eminesciană, axată deci pe o succesiune deterministă de înfloriri şi decăderi perfect geometrică. Evul mediu este un ev de aur. către care ţintesc toate proiecţiile idealităţii. El apare, în consecinţă, şi ca model ontologic, ca tărâm pur al împlinirii şi punct luminescent superior al fiinţei care se proiectează prin devenire arheală, prin emanaţie, printr-o reprezentare a întrupării unui arheu spiritual, a omului veşnic ("Omul are-n el numai şir, fiinţa altor oameni viitori şi trecuţi", spune Ruben în Sărmanul Dionis) şi a călătoririi lui. ca fiinţă inalterabilă, ca "unul şi acelaşi punctum saliens", ca "Ahasfer al formelor" de-a lungul timpului şi spaţiului în mii de oameni.

Pentru poet, Evul Mediu este, în Scrisoarea IV, însuşi timpul ideal al fanteziei: "Fantazie, fantazie, când suntem numai noi singuri, / Ce ades mă porţi pe locuri şi pe mare şi prin crânguri! / Unde ai văzut vrodată aste ţări necunoscute? / Când se petrecură-aceste? La o mie patru sute?".

Măsură absolută a tuturor timpurilor, Evul Mediu apare ca o întrupare însăşi a blestemului, adresat unui veac "în care

poezie şi visuri sunt un fleac": "Sincer, îţi vine soartea s-o sudui, s-o blestemi: / Blăstămurile înseşi poet te-arată iarăşi, / Al veacului de mijloc blăstămul e tovarăş" (Icoană şi privaz).

Aşa cum în lanţul palingenetic eminescian al trecerilor succesive ale spiritului universal, amintit în Memento mori, Evul Mediu nu-i decât tot o verigă mediană de aur, "un punct de tranziţiune" central, este firesc ca Sărmanul Dionis să viseze la o transpunere în epoca lui Alexandru cel Bun, deci tot la 1400: "Trăiesc sub domnia lui Alexandru-Vodă ş-am fost tras de-o mână nevăzută în vremi ascunse în viitorul sufletului meu"; "Dacă lumea e un vis - de ce n-am pute să coordonăm şirul fenomenelor sale cum voim noi? Nu e adevărat că esistă un trecut - consecutivitatea e în cugetarea noastră - cauzele fenomenelor, consecutive pentru noi, aceleaşi întotdeauna. esistă şi lucrează simultan. Să trăiesc în vremea lui Mircea cel Mare sau a lui Alexandru cel Bun - este oare absolut imposibil? Un punct matematic se pierde-n nemărginirea dispoziţiunii lui, o clipă de timp în imparţiabilitatca sa infinitezimală, care nu încetează în veci. În aceste atome de spaţiu şi timp, cât infinit! Dac-aş pute şi eu să mă pierd în infinitatea sufletului meu pân în acea fază a emanaţiunii lui care se numeşte epoca lui Alexandru cel Bun de exemplu...".

Evul Mediu este plin de eticitate, ca să zicem aşa. axându-se pe o concepţie morală despre lume. Păcatul, devenit chiar personaj, impune un permanent examen de conştiinţă. Patristica vede în păcatul originar săvârşit de Adam şi Eva un răspuns la toate problemele morale cotidiene: "Omul, corupt prin natura sa, poartă în el ereditatea acestei corupţii şi sfârşeşte inevitabil prin a reproduce la- infinit mecanismul primului păcat. Dorinţa de a delimita în interiorul greşelii universale care se întinde asupra întregii omeniri sfera de culpabilitate a individului luat în parte şi de a defini contururile responsabilităţii morale când este vorba de fiecare act

considerat în parte marchează naşterea teologiei păcatului" [4, 587].

Or, concepţia morală despre lume este. după Hegel care întrebuinţează o expresie kantiană, "un cuib întreg de contradicţii". Conştiinţa fixează un moment, trece nemijlocit la altul, suprimând pe primul; "dar deîndată ce a f i x a t pe acest al doilea, ea îl p r e f a c e (verstellt) pe acestea din noi, şi face mai degrabă o esenţă din momentul opus" [16, 348]. "Omul conţine în el o contradicţiune adâncă", citim în notele manuscrise eminesciene studenţeşti, şi reprezintă "oarecum naşterea eternă": "Această devenire eternă află în om o putere numai mărginită. Din această contradicţiune a puterii mărginite şi-a destinaţiunii nemărginite rezultă ceea ce numim viaţa omenească. Viaţa e lupta prin care omul traduce destinaţiunea sa, intenţiunile sale în lumea naturei. Această viaţă întrucât are de obiect realizarea scopurilor personalităţii în obiectele naturii se numeşte lucru. Întreaga viaţă omenească e o viaţă a lucrului. Aceste noţiuni se acopăr una pe alta. Cuprinsul acestui lucru e un proces prin mijlocul căruia omul face din scopurile sale cuprinsul naturii" [3, 153]. "Viaţa e aşadar o antiteză", "antitezele sunt viaţa", iată alte definiţii hegeliene pe care le întâlnim în notele manuscrise ale poetului.

La "cuibul întreg de contradicţii", descris fenomenologic şi de Kant prin câmpuri categoriale, se referă şi Eminescu în manuscrisul 417 v. (coloana a II-a): "Antinomiile

În teză se ia spaţiu, timp, cauzalitate ca mărimi determinate.

În antiteză ele se iau ca mărimi infinite.

În amândouă Kant are dreptate" [1, IX, 688].

"Grecii au necunoscut natura şi valoarea lucrului, notează altundeva poetul. Ei n-au înţeles că lucrul nu este numai o servire (subl. în text - n.n.), că el e o devenire, o creare, o regenerare a propriei sale persoane, că lucrul nu produce

numai, ci că el câştigă. Îndreptăţirea, pe care o are lucrul la dezvoltarea omului, ei nu voiau s-0 cunoască ci, din contra, acela era privit ca sclavie, ca destinul specific al omului neliber. Hi ăsta e răul, de care-a pierit Grecia" [I, IX, 632]. Evul Mediu oferă tocmai teren pentru infinite certuri asupra idealismului şi materialismului: "Adăugăm că Plato a adus idealismul în lume; a adus o cestiune asupra căreia s-a certat secolii Evului Miez, lupta careia i-a pus căpăt Kant, cu critica raţiunii pure - adică cestiunea dacă noţiunile sunt ceva real sau nu. El a conceput cugetarea că lucrurile concrete, câte sunt supuse experienţei simţurilor noastre, nu sunt nimica real ci numai o putere. Ceea ce putem vede din operele Sui, e recunoaşterea puterii mari a vieţei averilor şi ura contra proprietăţii. El nu voia să înlăture bunurile, ci numai proprietatea, căci bunurile erau şi pentru condiţiuni de trai. Deşi el nu se ocupă cu lumea reală, totuşi chiar liniamentele principale ale cugetărei lui arată că el a fost un eflux natural al timpului său. El se ocupă prea puţin de ceea ce-i pozitiv şi practic; filosofia lui coprinde dialectică şi intuiţiune, nu însă obiecte" [1, IX, 632].

Eminescu operează, în poemele sale dacice, un transfer de medievalitate. Imaginarul său ne prezintă, ca în Melancolie, o proiecţie chiasmatică ce "încurcă" şi suprapune planurile evocării. "Dacia din Memento mori este o Dacie mitică, aceasta din Gemenii lasă o puternică impresie de medievalitate, deşi e vorba de o epocă arhaică, observă pe bună dreptate George Gană (vezi vol. Melancolia Iui Eminescu, Bucureşti, 2002, p. 212). Palatul dacic seamănă mai mult cu unul gotic, regele are în preajma sa "voievozi de ţări şi de olaturi", nuntaşii sunt şi voievozi şi boieri, iar Sarmisegetuza se identifică de fapt cetăţii Suceava. "Această orientare spre medievalitate a imaginaţiei istorice a poetului a însemnat şi transferurile de materie dinspre Bogdan-Dragoş spre Gemenii sau de aci spre prima parte din Scrisoarea IV", observă acelaşi cercetător.

Există, indiscutabil, o Dacie medievalizată eminesciană. Sub semnul acestui transfer al imaginarului mitopo(i)etic dintr-o viziune pur mitică într-o viziune istorică, ce este de fapt una mitico-istorică, are loc şi o deplasare de "datare" a naşterii poporului român. Dacia devine Codru, văzut ca o cetate naturală, Dochia se transformă în mama lui Ştefan cel Mare, însuşi Ştefan cel Mare (Muşat) nu este altceva decât un nou Decebal, binecuvântat de cele trei ursitori, care, ivite din teii sădiţi de Dochia străveche, îşi asumă rolul lui Zamolxe, anunţând premonitoriu genialitatea copilului: "Cerul când o să te scoli / Ţi-o trimite soli, / Căci ţi-e dat acum de soarte / Viaţă fără moarte / Şi ţi-e dată tinereţa / Fără bătrâneţă".

Medievalismul se intersectează, în imaginarul eminescian, cu dacismul. Dacia, redevenită Moldova medievală cu voievozi de tipul regilor shakespearieni, trebuia să-şi afle expresia în marele proiect de tinereţe Dodecameron dramatic.

Preocupările de istorie ale lui Eminescu, frecvente şi obsesive (remarcate încă în şcoală de memorialişti), se materializează în monumentalele proiecte de poeme şi drame istorice din tinereţe adunate sub genericul Dodecameron dramatic, în arborescentele scheme hronografice, în catagrafierile de fapte politice, în tablourile sinoptice ale evenimentelor de felul "Tablou sinoptic de evenimente de la 395 în Bizanţ, Roma, Bulgaria, Serbia, Polonia, Moldova, Ţara Rom., Ungaria" din manuscrisul 2270, 99 v - 100 urm., în meticuloşi arbori genealogici ai domnitorilor români, în planuri mitopoetice (Planul lui Decebal, de exemplu) şi diorame cosmo-istorico-filosofice realizate (Memento mori). Ele au fost puse în evidenţă de G. Călinescu [8, 368-385], dovedind ipostaza de Poet-Filosof al Istoriei. Deşi documentarea lui e uneori greşită şi, bineînţeles subiectivă, important este aliajul dintre poezie şi istorie ca atare dintre istoric. înţeles ca polihistor (termenul îl atestăm în însemnările manuscrise) şi

poet, conceput ca al "semnelor vremii profet". Călinescu remarca tocmai "amestecul de adevăr şi eroare" şi "documentarea destul de largă", deşi foarte liber folosită: "Proiectele de poeme şi drame istorice ale lui Eminescu aduc un amestec de adevăr şi eroare, a căror proporţie e schimbată după cum poetul are sau nu momentan la îndemână cărţile trebuitoare. Deşi Letopiseţele i-au fost o lectură de temelie, el nu ie are şi nu le foloseşte întotdeauna . În Gruie-Sânger aduce pe acel scornit Bogdan-Dragoş şi-1 face contemporan cu mai vechiul Tugomir Basarab, dându-i un pisar din vremea lui Alexandru Lăpuşneanu. Aceasta nu poate fi socotită neştiinţă, ci licenţă literară, mai cu seamă că în Bogdan-Dragoş dovedea o documentare destul de largă, deşi foarte liber folosită, cum se constată dintr-o repede analiză" [8, 373].

Cât priveşte Memento mori, Călinescu observă că "trebuie desfăcute două elemente deosebite: cronologiile civilizaţiilor şi filosofia pesimistă a mortalităţii lor" [8, 373]. Eminescu pune totul aici pe firul mitopoieticofilosofic al circularităţii istorice, al mişcării rotatorii finaliste-deterministe "de la mărire la cădere". "Evul miez" are în acest şir circular, o poziţie solstiţială, deci miezos-luminescentă, el fiind un punct de tranziţiune, de transmutare către o stare nouă a lumii. El este, în definitiv, evui-cadavru, care ascunde germenii vieţii unui alt ev ce se anunţă conform principiului rotatoriu al istoriei. Poetul mişcă uriaşa roată a vremei anume după voia fanteziei, oprind-o "la vo piatră ce înseamnă a istoriei hotară". Evul mediu este, în această întoarcere cu repejune a "codrilor de secoli" şi a "oceanelor de popoare" în "lungul secolelor curs", doar- ca un hotar, doar ca un conglomerat de "secoli lungi ce-au rămas văduvi de a Romei spirit mare". Evul Miez este identic. în plan mitopoetic, "Miazănopţii", iar Regele acestui ev este "bătrânul rege Nord'". Toate sfârşesc într-o tăcere eternă albă încadrată într-un măreţ tablou boreal în care uriaşele proiecţii mitice se potenţează cu

un fast baroc ce devansează textualizările postmoderne: "Miazănoaptea-n visuri d-iarnă îşi petrece-a ei viaţă. / Doarme-n valurile-i sfinte şi-n ruinele-i de gheaţă, / Însoţită de-ani o mie cu bătrânul rege Nord, / Ce, superb în haina-i albă, barba-n vânturi, fruntea ninsă, / Rece suflă,-n nori aruncă vocea-i turbure şi plânsă, / îmbătat de mândre stele şi cântat de-al mării-acord. // Reci şi trişti petreceau sorţii; iarna-n zilele-i eterne / Văl de-argint peste pustiuri ca linţoliu îl aşterne. / Vânturi reci îs respirarea undelor ce-au amorţit; / Arfa lui prin nouri strigă - inima-i ger şi gheaţă - / Marea, ca să delireze, vânturi să mugească-nvață - / Stelele s-oglindă-n neaua pe pustiul nesfârşit". "Bătrânul rege Nord" este însoţit de Miazănoaptea, care apare, într-un autentic cuplu mitic, ca o regină nordică, configurată şi ea în tuşe romantice dense, sub semnul albului de linţoliu aşternut peste pustiurile septentrionale. Aşa cum se întâmplă în viziunile intens ontologizate eminesciene, survine o provocare de logică dinamică (lupasciană): tăcerea e străbătută de strigătul arfei Regelui Nord, de mugetul vânturilor şi delirul mării, de lumină înseninătoare a stelelor, astfel încât visurile de iarnă se amestecă dialectic cu "visul unei nopţi de vară": "Atunci luciul mării turburi se aplană, se-nsenină / Şi din fundul ei sălbatec auzi cântec, vezi lumină - / Visul unei nopţi de vară s-a amestecai în ger". Frământarea răscolitoare a lumii, sub autoritatea Regelui Nord şi a Miazănopţii, e, de fapt, una demiurgică, deoarece marchează o facere de eră nouă: "Să o smulgă, s-o arunce în zbucnirea nouei eri".

Evii cunosc mărirea şi căderea sub semnul spiritului (hegelian) "ce-adânc se zbate într-a popurilor fire", spiritului "(ce-a vremei fapte, de-ar ieşi, le-ar face prav".

Ştim că Evul Mediu avea cultul Romei care rămânea în concepţia mediavalilor ca "oraş sfânt", deşi urbea eternă fusese cu totul demolată de vizigoţi la anul 410 al erei noastre. Roma renăştea prin secolul al XV-lea, odată cu revenirea definitivă a

papilor, ceea ce îndreptăţeşte pe un istoric al Evului Mediu să vorbească despre faptul că aceeaşi stea marchează înserarea şi apariţia zorilor: "La fel cum şi aceeaşi stea anunţă noaptea (Vesper) şi indică răsăritul soarelui (Lucifer), această fază seculară de transformări urbane marchează dispoziţia oraşului medieval "creştin" şi naşterea modernului "oraş al Papilor" [4, 681]. Şi Eminescu opune căderii Romei voinţa de a gândi măreţia ei, de a recrea spiritul mare a "oraşului Sfânt": "Şi deşi-n inima noastră sunt seminţe de mărire, / Noi nu vrem a le cunoaşte; căci *străina-ne* (subl. în text - n.n.) gândire / Au zdrobit a vieţii uriaş, puternic lanţ; / Secoli lungi ce-au rămas văduvi de a Romei spirit mare/ L-au creat... În noi *el este;* noi îl stingem. Dacă moare, / Noi murim... ramul din urmă din trupina de giganţi. // Când îi cugeti, cugetarea sufletu-ţi divinizează. / În trecut mergem cum zeii trec în cer pe căi de raze. / Peste adâncimi de secoli ne ridică curcubei; / Un popor de zei le trecem, căci prin evi de vecinicie / Auzim cetatea sfântă cu-nmiita-i armonie.... / Şi ne simţim mari, puternici, numai *de-i gândim pe ei"* .

Invocarea efemerităţii, însoţită de chemarea elegiacă memento mori, este un loc comun al poeziiei Evului Mediu având cunoscute antecedente în creştinism, islamism şi paganismul grec. Motivul cunoaşte o largă sferă de valorificare, fiind întâlnit - în registre mitopoietice clasiciste, baroce, romantice, simboliste - la Hafiz, Villon. Deschamps, Byron, la Miron Costin al nostru şi la un mare număr de poeţi medievalişti trecuţi în reviste de lohan Huizinga: Bernard de Morlay ("Est ubi gloria nunc Babylonia? nunc ubi dirus/ Nabugodonasor, et Darii vigor, jeleque Cyrus?"), Jacopone di Todi ("Dic ubi Solomon..."), Chastellain ("A la terre et â la vermine: / Dure mort tout beaute fine").

Preluând motivul în registru personal, Eminescu îl purifică, îi imprimă un fior elegiac discret care înlătură nota macabră şi grosolană medievalistă..El se impune mai degrabă

sub aspect de sentinţă ecleziastică senină, apoftegmatică: "În van căta-veţi ramuri de laur azi, / În van căta-veţi mândre simţiri în piept./ Toate trecură: / Viermele vremurilor roade-n noi" (În van căta-veţi...). În contextul elegiei e invocată mai întâi strălucirea pierdută a antichităţii greceşti şi latine: "Nu e antica furie-a lui Achille, / Nu este Nestor blândul cuvântător. / Aprigul Ajax / Ţarină-i azi, şi nimic mai mult. // Şi unde-i Roma, doamnă a lumii-ntregi, / Şi unde-s vechii şi marii Cacsari? / Tibrule galbăn, / Unde e astăzi mărirea ta? / Chiar papii mândri cu trei coroane-n cap, / Păstori de naţii cu strâmbă cârjă-n mâni, / Pulbere-s astăzi. / Pulbere sunt chiar vii fiind". Expresia biblică "în van", care capătă prin reiterare aliterativă o trenă sonoră monotonă, are bătăi metronomice atât de fireşti pentru o tânguire elegiacă. În finalul celei de-a doua părţi a poeziei, se reia prima strofa, reluare ce atestă cursul circular, leitmotivic al gândului marcat de conştiinţa inhibitoare, deci închisă în sine, a efemerităţii şi labilităţii. Trecerea vremii şterge şi mărirea Renaşterii, Michelangclo şi Rafael nemaiînvingând granitul şi pânza: "Căci nu-i s-ardice bolţile de granit, / Un Michelangelo nu-i să facă iar / Ziua din urmă. / Templele vechie pustie rămân. // Să-nvie pânza, Rafael astăzi nu-i, / Nu-nvie dalta-n manile cele noi. / Moartă rămâne / Marmura grea sub ochiul mort. // în van căta-veţi ramuri de laur azi, / În van căta-veţi mândre simţiri în piept. / Toate trecură: / Viermele vremurilor roade-n noi".

Alunecarea în golul neantului are loc, la Eminescu, fără panica viscerală medievală, motivul fiind cufundat în ceea ce am putea denumi solemnitate ontologică, străină hieratismului religios şi directităţii reprezentării morţii caracteristice Evului Mediu. Amărăciunea de cenuşă a acordurilor de lamento, jelălnicia sufletească pustiitoare se rafinează, devine discretă prin aşezarea sub specie eternitas. "Timpul mort şi-ntinde membrii şi devine veşnicie", spune poetul în finalul marelui poem Memento mori, eliberat de "întrebările de tine", de

"enigmele din cari ne simţim a fi compuşi", de frământările metafizice, generate de încercările de a căuta sensurile lumii şi fiinţei; "gândirile-s fantome, când viaţa este vis", iar bătăile lumii se sting în lumina "eternei păci", care e "luminos şi mândru ţel", lucind ca un soare în noaptea vecinică a lumii.

Eminescu se detaşează de lirismul paradigmatic medievalist în ce priveşte modul de a exprima dragostea, ca sentiment uman cel mai ontologizat, cel mai luminescent/obscur, cu cel mai înalt grad de acaparare. Evul Mediu încerca să îmbine simbolic elementul senzual cu cel spiritual, părăsind modul teoretic curtenesc (spiritualizat) şi îmbrăţişând modelul antic natural. Sentimentul ca atare comporta un sens universalist, unind toate formele vieţii. "Toate virtuţile creştine şi sociale, întreaga desăvîrşire a formelor de viaţă, erau contopite, prin sistemul dragostei, în cadrul iubirii credincioase" [10, 167]. Punând accentul pe pasionalitate, poeţii medievalişti nu puteau obţine în genul epitalamic o stilizare a directităţii vitaliste sexuale şi a substraturilor păgâne obscure, care impregnează faimosul Le Roman de îa Rose al lui Guillaume de Lorris şi Jean Clopinel, o înlăturare a notei cinice şi scabroase. Se generalizează, astfel, formele srandartizatc, ludice convenţionale care au rolul să impună un ideal practic.

Eminescu, aşa cum o spune în câteva poezii, nu acceptă curtenirea, jocul, amuzamentul frivol în dragoste care pentru el e un sentiment ce ţine de "farmecul sfânt". Pasiunea erotică e serioasă, profundă, luând aspect de cutremur fiinţial; pasionalitatea e trăire mistuitoare, consum extraordinar de nervi, de "sânge" ("Ştiai c-o măestrie ce nu am cunoscut-o / Ca nervul cel din urmă în mine să-l trezeşti"). Configurării baroce a angelităţii medieval-romantice a femeiii i se asociază o simţire "dureros-demonică" ce "sufletul despică", o trăire organică, la limită, curată. Dragostea e, în definitiv, cunoaştere a esenţei fiinţei: "S-ar pricepe pe el însuşi acel demon... s-ar

renaşte / Mistuit de focul propriu, el atunci s-ar recunoaşte / Şi, pătruns de-ale lui patimi şi de-amoru-i cu nesaţiu, / El ar frânge-n vers adonic limba lui ca şi Horaţiu, / Ar atrage-n visu-i mândru a izvoarelor murmuri, / Umbra umedă din codri, stelele ce ard de-a pururi, / Şi-n acel moment de taină, când s-ar crede câ-i ferice, / Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice..."

Din simbolistica medievală Eminescu preia castelul, care este şi un topos romantic deosebit de frecvent, asociat unui cadru specific al singurătăţii, şi al misterului, de unde aşezarea lui adesea într-un loc pitoresc, într-un peisaj fantastic. El poate fi un palat regal, o domă întristată şi solitară, o cetate, de obicei ruinată ("Pe deasupra de prăpăstii sunt zidiri de cetăţuie", citim în Călin), locuri de recluziune ale fetelor de împărat, la care se adaugă mai puţin fastuoasele iatacuri, cerdacuri, ferestre, balcoane. Iubitul în ipostază medievală de Cavaler cu ghitara apare, printre altele, în Scrisoarea IV: "Singur numai cavalerul suspinând privea balconul / Ce-ncarcat era cu frunze, de îi spânzur prin ostreţe / Roze roşie de Şiras şi liane-n fel de feţe").

În Evul Mediu castelul semnifică o dominare, o supunere: "Castelul este înainte de toate o casă, o reşedinţă aristocratică ce adăposteşte alături de familia sa, un om care este un stăpân, un dominis, cu oamenii din domus, rude, ofiţeri, oameni de-ai casei, servitori. E deci nevoie de o locuinţă mare, ceea ce o distinge deja de celelalte locuinţe ale oamenilor. Însă ea are, în plus, rolul unui semn: trebuie să materializeze, să facă sensibile locul şi rangul ceîui care o ocupă şi care-i este stăpân. Reuşeşte acest lucru prin dimensiunile sale, dar şi prin situarea în general pe un loc înalt, dominant, şi prin etalarea puterii conţinute în fortificaţii, turnuri, porţi, creneluri" [4, 89].

Mitopo(i)etica îmbogăţeşte sfera conotativă, însuşi Romanul unui trandafir reprezentând o femeie ca un turn în asediu, apărat de personaje alegorice precum Refuz, Limbă

Rea, Gelozie care întâmpină o întreagă Armată a Dragostei. Aşa cum consemnează şi Michael Ferber în Dicţionarul de simboluri literare (Chişinău, 2001) castelul presupune un asediu al unei femei, dar şi al raţiunii sau al sufletului (la Spenser).

Deşi valorifică şi acest loc comun al asediului, Eminescu înfăţişează de obicei castelul ca un loc al idealităţii romantice, al răsfrângerilor prismatice ale frumuseţii în ea însăşi. Palatul de stânci al Zânei Miradoniz este inundat de păduri de flori care ca "arborii-s mari", de "roze ca zorii, / Şi crini, ca urnele antice de argint", de fluturi ce sunt asemenea "copilelor cu ochi rotunzi şi negri", de "o florărie de giganţi"'. Undele se aruncă unele în altele, cărările sunt presărate cu pulbere de argint, cireşi în floare scutura zăpada lor, configurând o "mândră nemaivăzută feerie".

La Eminescu apare şi o semnificaţie simbolică mai profundă: castelul este locul de întâlnire a contingentului şi transcendentului, este punctul geometric de răsfrângere a unuia în altul: "Şi sălcii sfinte mişcă a lor frunză / De-argint deasupra apei şi se oglindează / În fundul ei, astfel încât se pare / Că din aceeaşi rădăcină creşte / O insulă în sus şi una-n jos".

"Negrul castel" de unde pământeană Cătălina îi trimite pătimaşa chemare erotică sideralului Hyperion e de asemenea un punct de intercomunicare a contingentului şi transcendentului. Sălaş al tainei, vrăjii şi inefabilului, forţei sacre, Castelul mijloceşte o proiecţie a visurilor şi dorinţelor, fiind un adăpost securizant al "transcendenţei spiritualului". El poate fi capătul drumului pământesc care sfârşeşte cu o împlinire, cu o iluminare, cu o dragoste realizată, căci simbolizează "conjugarea dorinţelor" şi aventura iniţiatică încheiată cu bine; fiind situat pe locuri înalte, el se delimitează de "cercul strâmt" al lumii şi se contopeşte cu cerul. E simbolul, prin urmare, al sufletului singuratic, condamnat la neîmplinire, al destinului încremenit într-un mediu infernal

(castelul negru) sau destinului desăvârşit (castelul alb). "Castelul cu luminile stinse, care nu este neapărat castelul negru, simbolizează inconştientul, memoria confuză, dorinţa neprecizată; castelul luminat, care, nici el, nu este castelul alb sau de lumină, simbolizează conştiinţa, dorinţa aprinsă, proiectul realizat [11, 261].

Cavalerul din Scrisorile eminesciene nu doar îşi proiectează "dorul demonic", "feeria unui mândru vis de vară", patimile şi "amoru-i cu nesaţiu, întreaga "lume de gânduri"", ci desfăşoară în evantai baroc o meditaţie asupra legilor naturii, asupra sfinţeniei dragostei, asupra lumii ca "teatru de păpuşi" (altă temă medievală) şi eternităţii artei.

Eminescu concepe castelul ca pe o simbolizare a frumuseţii (a mândreţei) şi a perfecţiunii spirituale, obţinută prin dragostea curată, prin pasiunile "inimii albastre" şi opusă realităţii prozaice. Această antiteză este obiectul discuţiei dintre Bogdan şi Roman în proiectul de tragedie istorică Bogdan Dragoş, scriere de tinereţe contaminată cu Diamantul Nordului: "N-am spus-o eu? Castelul? / Castelul? E desigur vreo moară cu guzgani, / Iar cerbii, caii, ciute... vreo turmă de cârlani - / Iar locul? E vreo bahnă ce mai n-o ai cunoaşte, / Din care toată noaptea îţi cântă... mii de broaşte; / Şi totuşi ce castele! Ce locuri! Ce mândreţe! / De inimă albastră - ce foc! of! tinereţe!"

Castelul eminescian semnifică statornic înălţarea, proiectarea în transcendent, fiind un topos al ascensionalităţii: "înrădăcinată-n munte cu trunchi lung de neagră stâncă, / Repezită mult în aer din prăpastia adâncă, / A-mpăratului cel Roşu stă măreaţa cetăţuie, / Poalele-i în văi de codru, fruntea-n ceruri îi se suie" (Călin-Nebunul). G. Călinescu găsea o identitate deplină între acest castel, Sarmisegetuza din Memento mori, situată în spaţiul fabulos al Valhallei, palatul văzut de Miron din Miron şi frumoasa fără corp ("Când pe valuri trece luna / El văzu prin lunci alese / Un palat lucind

departe, / Ce luceşte parc-ar arde. / El intră pe scări de-oglindă / Şi prin salele deşarte, / Pe covoarele din tindă") şi palatul din Fata-n grădina de aur ("În vale stearpă unde stânci de pază / înconjurau măreaţa adâncime, / Clădi palat din pietre luminoase, / Grădini de aur, flori de-ntunecime".

Castelurile (palatele, domele, cetăţuiîe) se înscriu în. uriaşele construcţii arhitecturale, imaginate între pământ şi cer cu sens suitor, năzuitor şi reprezentând un punct mobil ce se desfăşoară în infinitate prin aşezarea din stâncă pe stâncă, de mur pe mur, prin întinderea enormă a scărilor, arcurilor, columnelor, arcadelor, cupolelor, prin simpla cufundare în înălţime a muntelui: "Dar cât ţine răsăritul se-nalţă-un munte mare - / El de două ori mai nalt e decât depărtarea-n soare - / Stâncă urcată pe stâncă, pas cu pas în infinit / Pare-a se urca -iar fruntea-i, cufundată-n înălţime, / Abia marginile-arată în albastra-ntunecime: / Munte jumătate-n lume - jumătate-n infinit. // Iar în pieptu-acestui munte se arată-o poartă mare- / Ea: înalt este boltită şi-ntră-adânc în piatra tare, / Iar de pragu-i sunt unite nalte scări de negre stânci, / Care duc adânc în valea cea de-acol-abia văzută..." (Memento mori). Toate aceste proiecţii fabuloase fac parte dintr-o ontologie a mişcării, constituite din viziuni perspective şi retrospective, ascensive şi descensive. "Poetul vede aproape ogival, notează Călinescu. Prin asta imaginea capătă însă mai multă proiecţie pe firmament, mai multă aspiraţie către cer, ca în cazul templului iudaic, care are şi el arcuri" [9, 265].

Viaţa simplă ca formă de viaţă ideală opusă vieţii curteneşti este o temă pe care Evul Mediu îl preia, cu note specifice, din Antichitate. Deosebirea constă, după Huizinga, în faptul că nu mai avem o pastorală pură, limitată la un cadru idilic; este "o expunere pozitivă şi negativă a aceluiaşi sentiment", care cuprinde atât năzuinţa spre o viaţă frumoasă, intensă., plină de iluzia fericirii, fastului, cât şi dorinţa de a fugi de artificiile şi convenţiile curţii într-o atmosferă de aurea

mediocritas, în studiu, muncă şi odihnă. Această bifurcare a năzuinţei de a îmbrăţişa idealurile cavalerismului medieval se întâmplă pe la 1400, anul axial eminescian, în perioada pre-umanismului francez datorită acţiunilor programatice ale partidului reformaţionist al marilor concilii.

Expresia antitetică apare în epistolele unor teologi şi politicieni precum Pierre d'Ailly sau în creaţia unor poeţi de curte de felul lui Eustache Deschamps, Alain Chartier, Charles de Rochefort, Jean Meschinot ("Curtea, spune acesta din urmă, e o mare, din care se ridică valuri de înfumurare, furtuni de pizmă...) Pastorala nu e un gen literar oarecare, o descriere a vieţii simple, ci un mod de trăire şi de Imitatio Christi: "Era o ficţiune, că în viaţa pastorală omul gustă simplicitatea liniştită a dragostei, Într-acolo ar fi vrut oamenii să fugă, dacă nu în realitate, cel puţin în vis. Idealul pastoral a fost nevoit să servească drept leac pentru elaborarea minţilor din spasmele unei dogmatizări şi formalizări limfatice a dragostei. Oamenii tânjeau după eliberarea din strânsoarea concepţiilor de fidelitate şi slujire cavalerească, din aparatul pestriţ al alegoriei. Dar şi din grosolănia, egoismul şi restricţiile sociale ale vieţii amoroase reale. O dragoste simplă, uşor de satisfăcut, în mijlocul nevinovatei plăceri de a gusta natura..." [10, 204].

În poezia şi proza lui Eminescu, idilicul apare ca formă naturală de trăire şi de eliberare de convenţii; ea reprezintă o ficţiune, o fugă într-o atemporalitate ancorată în timpurile de aur ale Evului Mediu şi protoistoriei dacice. Idilicul, în concepţia lui Hegel, nu ţine de domeniul idealului, care se opune existenţei naturale, "chingilor atârnării de influenţe exterioare", "caracterului finit al tuturor fenomenelor", limitelor şi "substanţialităţii", adică tuturor evenimentelor lumii şi legăturilor din ele. El este identic poeticului pur, poeticului în sine, dorului de absolut care nu vrea să coboare în sine, şi nici nu vrea să ancoreze în exterioaiitatea sa, căci

poetul e cuprins "de o groază de real" (Hegel exemplifica prin Novalis).

E adevărat că idilicul se opune prozei existenţei evoluate prin simplitate, dar conţinutul lui propriu-zis nu poate fi considerat terenul cel mai propice idealului, căci "acest teren nu cuprinde în el cele mai importante motive ale caracterului eroic - patrie, moralitate, familie etc. - şi dezvoltarea acestor motive; din contra, tot miezul conţinutului se reduce, eventual, ia faptul că s-a pierdut o oaie sau că s-a îndrăgostit o fată". Astfel, argumentează în continuare filosoful, "idilicul şi serveşte adesea de refugiu şi înseninare a sufletului, la care se adaugă adesea şi o anumită dulcegărie şi moliciune somnolentă, ca, de exemplu, la Gessner" [5, 197]. Stările idilice din vremea sa, cele erotice cu nota lor familiară şi rustică, băutul cafelei în aer liber, care produce un sentiment de mulţumire etc. prezintă interes de mică o importanţă". Hermann şi Doroteea lui Goethe este un model de felul în care un artist de geniu face legătură între un subiect mărginit luat din prezent şi cele mai mari şi considerabile evenimente ale lumii.

Modul liric idilic eminescian nu se cade să fie limitat la cultivarea măiestrită a "noii egloge", a pastoralei sau idilei ca specii. Idilicul e, la poetul nostru, utopic, opozitiv (faţă de convenţii, reguli, limite), configurând o schemă ontologică universalistă. În contrapondere cu afirmaţia hegeliană, el reprezintă tocmai o zonă a idealităţii. Implică, prin urmare, aceeaşi plenitudine a trăirii, ca şi manifestarea conştiinţei tragice.

Momentul fericit, dulce-sentimental, gessnerian al dragostei idilice, obţine intensitate ca şi suferinţa. Preţul unei "oare de iubire" e însuşi moartea, în Pe lângă plopii fără soţ; pentru o noapte bogată de dragoste în cadru rustic, poetul şi-ar da "viaţa lui toată" (Sara pe deal). Cadrul idilic este unul visat, deci unul compensativ, realizat dintr-un plin ontologic, "construit" în somn din îmbinări de convenţii de basm şi de

baladă romantică (cu atmosferă estivală, imaginată în plin crivăţ de iarnă, cu nouri sparte de o "armonioasă lună", cu lanuri înflorite prin care iubitul strânge "mândre flori câmpene pentru iubită), ca în poemul Când crivăţul cu iarna...: "Dar toate-acele basme în somnu-mi mă urmează, / Se-mbină, se-nfaşoară, se luptă, se desfac, / Copilele din basmu, cu ochii cu dulci raze, / Cu păru] negru coade, cu chipul dulce drag, / Şi feţi-frumoşi cu plete în haine luminoase, / Cu ochi căprii, nalţi, mândri ca arborii de fag, / In visele din somnu-mi s-adun să se îmbine, / Fac nunţi de patru zile şi de patru nopţi pline".

Momentul idilic eminescian se consumă repede, la cota cea mai înaltă a intensităţii, în pian iluzionar compensativ, sfârşind cu o "înseninare" tragică: vine în final momentul treaz sau "deştept" (cum zice poetul) al constatării că prezenţa Ei a fost doar fantomatică, ficţionaiă, că totul a fost o "îmbinare" fabuloasă de "icoane" angelice şi că "Totuşi este trist în lume" (Floare albastră).

Idila este cultivată, în antichitate, de Teocrit şi Vergiliu, în evul mediu, de poeţii italieni (sec. al XVII şi XVIII-lea), iar în secolul al XVIII-lea de francezul Andre Chenier şi de elveţianul Gessner, de ruşii Karamzin şi Jukovski, de englezii Goldsmith Cowper, Smoilett, de germanii Goethe, Voss.

Teoreticienii idilei - de la Jean Paul la Hegel şi Friedrich Sengle - extind semnificaţia tradiţională şi etimologică ce se conţine în grecescul eidullion şi latinescul idyllium (mic tablou poematic de inspiraţie rurală şi pastorală), vorbind despre o stare de spirit beatitudinală într-un univers închis, despre o identificare perfectă a idealului cu realitatea, aşa cum remarca Schiller, despe echilibrul şi seninătatea clasicistă care domină. Apare şi delimitarea dintre pastorală ca gen şi idilă ca model: "Dacă pastorala ca gen include scrieri asemănătoare în termeni de formă, stil sau chiar finalitate, modelul idilic nu defineşte (subl. în text -n.n.) o clasă de obiecte (literare). El nu constituie frecvent subiectul unei opere

literare în sine, reprezentând, mai curând, un număr de funcţii posibile într-o serie; texte în proză, poetice, lirice, epice, dramatice sau chiar teoretice pot, în egală măsură, să-l cuprindă sau să-l evoce la modul aluziv. De asemenea, spre deosebire de pastorală, modelul idilic depăşeşte rareori graniţele secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea. El joacă un rol important, atât în neoclasicism cât şi în romantism: în primul, tempereazǎ duritatea purismului clasicist, făcând loc concretului, în cel deal doilea, se situează în antiteză cu titanismul romantic, oferind un fundal contrastiv, sigur, pentru aventură şi mister" [12, 16]. Toposul idilic presupune un mocrocosmos (sat, castel, insulă, peşteră, pădure) e fără tensiune ontologică, e bine armonizat, organic, estetizat, marcat sub toate aspectele de idealitate. "Spaţiul real" este substituit prin "spaţiul poetic".

Poetul nostru reia, cu unele note interpretative proprii, concepţia medievală, reluată din Antichitate, despre strălucirea puterii. Memento mori reprezintă, în compartimentul despre Evul Mediu, tocmai gândirea înstrăinată şi văduvă a modernităţii în raport cu "spiritul mare" al Romei: "Secoli lungi ce-au rămas văduvi de a Romei spirit mare / L-au creat -În noi el este, noi îl stingem. Dacă moare, / Noi murim... ramul unul din urmă din tulpina de giganţi".

Discursul istoric trebuia, în Evul Mediu, să stimuleze ritualul de putere, legând, juridic, pe potentaţii vremii prin continuitatea legii, iar, pe de altă parte, să intensifice strălucirea forţei. Sunt două funcţii, pe care istoricii Evului Mediu le conjugă pentru a configura ca atare imaginea puterii, ci a o revigora şi a o întări: "Pe de o parte, aspectul juridic: puterea leagă prin obligaţie, prin jurământ, prin aranjament, prin lege; şi, pe de altă parte, puterea are o funcţie, un rol, o eficacitate magică: puterea uimeşte, puterea împietreşte. Jupiter, zeul intens reprezentativ al puterii, zeul prin excelenţă al primei funcţii şi al primului ordin în tripartiţia indo- europeană, este în acelaşi timp zeul legat şi zeul care fulgeră. Ei bine, părerea mea

e că istoria, aşa cum continua ea, încă, să funcţioneze în Evul Mediu, cu căutările ei vizând vechimea, cu cronicile sale, ţinute zi după zi, cu culegerile ei de exemple pe care le pune în circulaţie continuă să fie o astfel de reprezentare a puterii, care nu este doar o imagine a puterii, ci şi o procedură de revigorare aci" [13,801.

Sfârşitul Evului Mediu aduce, însă, şi un alt tip de discurs istoric, eminamente biblic şi cvasi-ebraic, care e "un discurs al revoltei şi al profeţiei, al cunoaşterii şi al chemării la răsturnarea violentă a ordinii lucrurilor". Societatea, într-un atare discurs, pe care îl rosteşte agitatorul în Împărat şi proletar, nu mai este un tot armonizat, care justifică rolul strălucitor al puterii, ci o societate cu structură binară, expresie a unei orânduiri "crude şi nedrepte" "ce lumea o împarte în mizeri şi bogaţi". Discursul agitatorului proletar cheamă la sfărâmarea imaginii strălucitoare ("de granit, de purpură, de aur") a celor mari: "Sfarmaţi tot ce aţâţă inima lor bolnavă, / Sfarmaţi palate, temple, ce crimele ascund, / Zvârliţi statui de tirani în foc, să curgă lavă, / Să spele de pe pietre până şi urma sclavă / Celor ce le urmează pân' la al lumii fund! // Sfarmaţi tot ce arată mândrie şi avere, / O dezbrăcaţi viaţa de haina-i de granit, / De purpură, de aur, de lacrimi, de urât - / Să fie un vis numai, să fie o părere, / Ce far' de patimi trece în timpul nesfârşit" (Împărat şi proletar).

Mintea e considerată de marele solitar insular Euthanasius un advocatus diaboli care urzeşte doctrine amăgitoare pentru lucrătorii statului, pentru soldaţi, pentru principi şi pentru proşti: "Doctrinele pozitive, fie religioase, filosofice, de drept ori de stat nu sunt decât tot atâtea pleduarii ingenioase ale minţii, ale acestui advocatus diaboli, care e silit de voinţă ca să argumenteze toate celea. Acest mizerabil advocat e silit să puie toate într-o lumină strălucită şi, fiindcă existenţa este în sine mizerabilă, el e nevoit să împodobească cu flori şi c-o aparenţă de profundă înţelepciune mizeria

existenţei, pentru a înşela în şcoală şi în biserică pe tucanii cei mici, cari intră abia în scenă, asupra valorii vieţci reale. Pentru lucrătorii statului onoarea, pentru soldaţi gloria, pentru principi strălucirea, pentru învăţaţi renumele, pentru proşti cerul, şi astfel o generaţiune înţală pe cealaltă prin acest advocatus diaboli moştenit, prin acest sclav silit la şireţie şi sofisme, care aicea se vaieră ca popa, colo face mutre serioase ca profesor, colo parlamentează ca advocat, dincolo taie feţe mizerabile ca cerşetor. Acest din urmă o face pentr-un păhar de vin ce-l are in petto, altul printr-un titlu, altul pentru bani, altul pentru o coroană, dar la toţi în esenţă este aceeaşi, un moment de beţie" (Cezara).

Marii domnitori sunt înconjuraţi, la Eminescu, cu aură de strălucire asemenea celeia a principilor pomeniţi în nuvela Cezara. Poetul este un cultivator al vechimei antice şi medievale, de care amintea Michel Foucault. Vechimea e un topos mitopo(i)etic şi totodată un principiu doctrinar. Dacismul implică redacizarea ("Totul trebuie redacizat"). Dacia e simbolul romantic în timp ce Roma e simbolul clasic al vechimei. Domnitorii moldoveni şi munteni sunt prezentaţi într-o atmosferă patriarhală de o simplitate pastorală şt marcaţi de bunătate creştinească. Decebal, Ştefan cel Mare, Mircea cel Bătrân, Mihai Viteazul, Alexandru cel Bun semnifică momente de vârf de împlinire istorică, fiind alter ego-uri fiinţiale ale poetului. Tot astfel, ca o întruchipare a vechimii apare şi Nichita, împăratul Muntenegrului, într-o secvenţă publicistică: "Nu trebuie să uităm că Nichita însuşi este un cântăreţ însemnat al faptelor străbune, el uneşte lira cu spada, e simplu în obiceiuri, vorbeşte şi se poartă-ca fiecare din poporul său şi joacă rolul lui Ahil în acea adunare de bătrâni care formează senatul muntenegrean şi unde se vor găsi mulţi Nestori cu basmele albe şi cu sfatul dulce ca fagurul de miere".

Ştefan cel Mare este, înainte de toate, "un erou viteaz" (Imn lui Ştefan cel Mare), Mircea cel Bătrân e "un bătrân atât de simplu, după vorbă; după port" (Scrisoarea III).

Nu găsim, evident la Eminescu un medievalism paradigmatic; doctrinarisimul cultural medieval şi canonul mitopo(i)etic medieval îi marchează gândirea, fie exprimată în formula lirică (stilul gnomic, de "glosă" şi sentinţe; lumea ca teatru, cavalerismul, "lumea pe dos", lumea ca o carte, cultivarea unor altor topoi ca fortuna labillis, castelul, idilicul locus amoenus), fie în forme pur conceptuale, care îşi găsesc expresia şi în poezie (polaritatea natură / raţiune sau mintea ca advocatus diaboli, refuzul raţionalismului strălucitor, elogiul Renaşterii, conceperea circulară a istoriei, a "uriaşei roţi a vremii", a universului şi lumii ca scenă în care sa dă un război a tuturor contra tuturor etc., viziunea universalist-atemporală, conjugarea perspectivei universale cu cea raţională, organicismul etc).

Un lucru e cert: Eminescu însuşeşte medievalism ui doctrinar-mitopo(i)etic prin modernitate, prin sinteza de stiluri, formule şi concepte pe care o impune aceasta. E de observat că el cultivă în chip alternativ sau amalgamat clasicismul, romantismul şi barocul, schimbând mereu atmosfera şi culorile mediilor în care se transportă imaginar: Dacia e "poartă solară". Grecia se naşte din "întunecata mare", "poartă-n ceruri a ei temple ş-a ei sarcini de ninsoare, / Cer frumos, adânc-albastru, străveziu, nemărginit", Spania medievală e plină de castele "cu muri cerniţi şi colţuri de crepote, Rusia este cufundată în "ruinele-i de gheaţă".

Vorbind despre modalităţile formării canonului modern, Curtius menţiona doar rolul indirect al clasicismului italian care s-a exercitat asupra teoriei franceze din secolele al XVI-lca şi al XVII-lea (nu există un sistem "clasic" închegat al literaturii franceze; Dante, Petrarca, Bocaccio, Ariosto, Tasso nu au un numitor comun, raporturile lor cu Antichitatea fiind diferite),

existenţa unui clasicism adevărat doar în Franţa secolului al XVII-lea (Fenelon considera, la 1693, în Academia Franceză, că un ideal clasic este comun tuturor artelor şi epocilor), eterogenitatea stilurilor în Spania "secolului de aur' forma populară, ermetism gongoric, realismul corosiv ai romanelor picareşti, conceptismul,) şi Anglia (în care nu e un clasicism limpede) şi coabitarea romantismului cu clasicismul în Germania.

Eminescu, pe acest fundal al contradicţiilor şi diversificărilor polare, vine cu o adevărată simbioză a canoanelor antic, medieval şi modern. Îmbinâ, astfel, metrul antic cu prosimetrumul medieval (cu formele metrice diverse) şi cu formulele caracteristice epocii moderne.

Strofa safică din Odă (un metru antic) şi hexametrul homeric (folosit într-un fragment tradus din Odiseea) alternează cu gazelul oriental şi glosa spaniolă, fără nota parodică cervantescă (Gazel şi Glossă), satira horaţiană din Scrisori cu pastorala medievală (Sara pe deal) şi poemul baroc de întindere hugoliană (Memento mori), romanţa "cantabile" de origine folclorică cu basmul, legenda, balada de tip romantic (Luceafărul, Călin, Fata în grădina de aur, Făt-Frumos din lacrimă, Muşatin şi Ursitorile) schiţa metafizică tot de sorginte romantică (Archaeus, Sărmanul Dionis), sonetul petrarchist-shakespearian (traduce unul din sonetele "divinului brit") cu terţina dantescă *(Terţine; Terţine asupra trinităţii).*

Reflecţiile eminesciene asupra evoluţiei organice a istoriei, asupra vieţii interne a acesteia care stă sub semnul determinismului, se axează. în câteva însemnări manuscrise, pe constatarea involuţiei formelor spiritului în Evul Mediu creştin. Este un timp orb, un timp fără valori. Poezia nu se poate adânci în "schemele" şi "coajele vechi" ale antichităţii sau Evului Meiz, fiindcă e "nemijlocită", c aducere directă "a lumii, vieţii şi, pasiunilor în forme estetice", fără a putea să se joace cu "fantaziile sale", cu "superstiţiile, mistica şi spiritele"

caracteristice antichităţii sau cu "precedentele vechi" ale poporului (sunt citate, astfel, Nibelungile, în a carei istorie adevărată poetul romantic nu se mai poate scufunda). Reproducem integral aceste însemnări, în care transpare refuzul eminescian al preluării schemelor vechi în favoarea "cuprinsului adânc de pasiuni şi mişcări ale vieţii", pe care-l exprimă cu deosebire medievalul Shakespeare, considerat de poetul nostru exponent strălucit al naturaleţii ("Shakespeare a vorbit de om - de om cum e. Beţivul său e beţiv, eroul său erou, nebunul său nebun, scepticul său sceptic şi fiecare om e muruit din gros cu coloarea caracterului său, căci poporul concepe cum vede şi Shakespeare a fost al poporului său prin excelinţă" [3, 551]. "Să stabilim întrucât icoana de fantasie a lumei trebuie să fie îmbisinte în spaţiul raţiunei. Este o slăbiciune a poeziei că crede a putea să se joace cu fantasiile sale. - Care-ar fi arta viitorului, în marginile raţiunei. Combinaţia fanteziei şi raţiunei. Îi trebuie ficţiune, superstiţie mistică, spiritele. A fost caracteristica timpilor în care poeţii cei mari au fost prejudiţioşi, adică au fost în timp. Poesia: Este scopul ei de a aduce lumea, viaţa şi pasiunile în forme estetice. Ce a folosit intrarea mitologiei antice în poezia modernă. Rămâne ne-nţeleasă pentru mulţime. Ni trebuie şcoala unor concepţiuni oarecare. În ce cad susţiitorii poeziei populare: Vor deveni romantici într-un mod oarecare - adică vor căuta poporului precedenţe şi mai vechi - d. ex. poesia vechei naţionalităţi germanice. Niebelungen. Ce gustare de arte e acela, ca să te adânceşti în istoria ce nu-i istorie a acelei poezii. Evul Miez al Creştinismului este imposibil. Este învierea unor lucruri, cari nu sunt înăscute sufletului omenesc. Un aparat, crud, vechi, a-l introduce în estetică. Nu este de trebuinţă de a cunoaşte multe din istoria unui popor în vremi în care a trăit animalic, timpi orbi. Sunt încercări deşarte, de a rechema cunoştinţa oarbă a popoarelor, din vremi, în care aceasta nu avea nici o valoare. A reproduce scheme, coaje vechi, este

sărăcie, poesia adevărată e nemijlocită. Pons esinorum. Găsim cu toate astea un cuprins adânc. Metal curat tară de lamură. Heine. Lyrică. Shakespeare în contul timpului. Ne va mişca numai ceea ce în genere umană. Sceneria este romantică. Cuprinsul: pasiunea, mişcările vieţei sunt în Sh[akespeare], -Byron [13] Înlăturarea superstiţiunii. Trebuie poetul ca să fie servitorul credinţelor populare? Goethe (: Faust - P. II).

Originalitate şi originalitate. Naturalilate potenţată şi veridică (însemnare din 9/1 (1873) [3, 92-93],

Filosofia istoriei şi filosofia artei se încrucişează, în aceste însemnări manuscrise fulgurante care de fapt rezumă mitopo(i)etica eminesciană ce presupune organicitatea, naturalitatea discursului "potenţată şi veridică", refuzul excesului de fantazare (fantezia, "mama imaginilor', trebuie combinată cu raţiunea", trebuie supusă cenzurii "marginilor" acesteia), modernitate bazată pe ea însăşi, fără "prejudicii" mitologice antice şi fără regresiuni romantice în timpi orbi sau cu fond poetic neînţeles (ca în cazul Nibelungilor), bazată -apoi - pe expresia nemijlocită a mişcărilor vieţii şi pasiunilor care constituie de fapt cuprinsul adânc, etern ai artei.

De observat că Eminescu admite şi nu admite romantica adâncire în antichitate şi Evul Mediu. El este totuşi plin de vechime antică şi medievală; adîncirea în aceste două vechimi e una de regăsire a esenţei Fiinţei, a substanţialităţii acesteia ascunsă în curgere, în devenire sau mai degrabă în revenire arheală. Aşa cum contradicţile se ivesc de oriunde şi se adâncesc, el pune conceptual totul în dreaptă cumpănă, într-un juste milieu, care e şi o noţiune medievală.

Găsim o ontologizare care e susţinută evident de o "medievalizare" a viziunii asupra lumii. "Medievalizarea" face parte indiscutabil din romantizarea generală a viziunii. Câţiva topoi, caracteristici canonului mitopo(i)etic medieval, sunt reactivii acestei ontologizări: lumea ca teatru, lumea ca o carte, lumea ca un cântec, Dumnezeu ca Demiurg, ca ziditor

- adică - al lumii şi al omului ca parte din "fiinţa" lui, retras într-o neclintire deterministă.

Risipite prin mai multe poeme, în Scrisori, în Luceafărul mai cu seamă, aceste motive se focalizează în ţesătura textuală a Glossei, în care ele se ţes, se interţes şi inversţes pe un fir intertextuai de bătătură într-un efect ciudat al înriodării / deznodării / reînnodării: "Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui: / Joace unul şi pe patru. / Totuşi tu gici-vei chipu-i.." "Viitorul şi trecutul / Sunt a filei două feţe, / Vede-n capăt începutul / Cine ştie să ie-nveţe..."; "Alte măşti, aceeaşi piesă, / Alte guri, aceeaşi gamă..."; "Ca un cântec de sirenă / Lumea-ntinde lucii mreje; / Ca să schimbe-actorii-n scenă, / Te momeşte în vârteje...".

Toată simbolistica medievală cu fascinaţia ei negativă este topită în aerul încremenit al ataraxiei stoice. Omul este un spectator pe marea scenă a lumii, dirijată cu sfori din culise de Demiurg; într-o versiune îşi îndreaptă ochii plini de lacrimile suferinţei spre cerul acestuia care este însă un cer al nepăsării: "Omul plânge şi se-ndeasă / Cerşetor la preaînaltul, / Parcă cerului îi pasă / De e unul, de e altul / Timpul care bate-n stele / Bate pulsul şi în tine; / Iţi dă bune, îţi dă rele / După rău aşteaptă bine" (ms. 2261). Cartea vieţii sau Cartea cerului, cartea tristă şi încâlcită din Epigonii ("ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra") devine aici carte redusă ia o filă cu două feţe care sugerează reluarea monotonă a învăţului, zădărnicia iremediabilă a încercării de a o înţelege. Dulcea muzică de sfere din care e constituit universul, viaţa de poet în Scrisoarea IV şi pomenită şi în versiunea citată, devine în textul de bază un înşelător cântec de sirene. În Andrei Mureşanu, "cartea lumii d-eternă răutate / E scrisă şi-i menită". Dominantă este, totuşi, reprezentarea cărţilor sub semnul sacralităţii, ca în Evul Mediu. (Asupra metaforelor cărţii în Evul Mediu şi în contextul romantismului european a se vedea Ernst Robert Curtius, Literatura europeană şi Evul Mediu latin,

Bucureşti, 1970, cap. XVI, Cartea ca simbol, p. 347-404). Ca şi Cartea Cerului, Cartea Vieţii şi Cartea Naturii, Cartea Poeziei e o expresie a sacrului: "Ce e cugetarea sacră? Combinare măiestrită / Unor lucruri nexistente; carte tristă şi-ncâlcită, / Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra. / Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate, / Voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate, / Strai de purpură şi aur peste ţărâna cea grea" (Epigonii).

Topoii sinonimi fortuna labilis şi ubi sunt fac parte din canonul literar medieval,. fiind afiliaţi reprezentării timpului circular şi imaginii "lumii înşelătoare" ("mondo falace"). (Petrarca spune în Triumful timpului: "Şi azi ca ieri, mereu aceeaşi stradă"; / O bat mereu eternă şi rotată"; trad. de Eta Bocriu). Horaţiu, Ovidiu şi Virgiliu le foloseau ca pe un remediu epidictic (= de consolare). Conotaţiile acestor motive - zădărnicia, neputinţa omenească în faţa "jocuriei" cerurilor, "hiclenia" lumii, supunerea vieţii noastre "primejdiilor şi primenelilor", trecerea zilelor "ca umbra, ca umbra de vară", parelnicia ("Fum şi umbră sântu toate, visuri şi părere") - sunt valorificate de Miron Costin în poemul Viaţa lumii (a se vedea studiul doct al Sandei Radian Poemul Viaţa lumii de Miron Costin şi poezia zădărniciei în volumul său Corelaţii între literatura română şi literatura universală, Bucureşti, 1977, p. 108-115).

Imaginea eminesciană a Evului Mediu poate fi conturată mai limpede prin raportarea la mutaţiile epistemologice care au loc în epoca medievală ca atare şi la felul cum aceasta e înţeleasă de moderni şi postmoderni. Este vorba de ceea ce preia şi de ceea ce refuză spiritul ştiinţific nou. După cum menţionează H.-R. Patapievici în cartea sa Omul recent (Bucureşti, 2001), între Evul Mediu şi prima modernitate (secolul al XVII-lea) unele atribute se transferă de la sfera ontologică a lui Dumnezeu la domeniul ontologiei lumii sublunare separată de lumea celestă; în locul raţiunii scolastice

vine raţiunea tehnică, iar Dumnezeu e înlocuit cu Natura; fiinţa înţeleasă în mod platonician e privită acum în devenire, e împământenită în lumea tehnicii cu atributele ei "tari"; timpul se impune ca o categorie centrală a gândirii.

"Dumnezeu e mort, rădăcinile sunt pierdute şi nu mai poate fi gândit decât "vecinie", realitatea fiinţei se preschimbă în "aparenţă, în fantomă, orice lucru e temporalizat (şi nu spaţializat) şi e considerat purtător de semne ale realităţii invizibile.

Atitudinea faţă de Evul Mediu se schimbă radical. Barocul încearcă pentru ultima dată să împace virtutea păgână şi virtutea creştină, Renaşterea şi Evul Mediu. Modernii se delimitează de ştiinţa modernă, care îşi propune ruptura cu trecutul şi se delimitează de ştiinţa medievală. Acel "există zei", postulat de Antichitate, e înlocuit cu "există un zeu, care este Dumnezeu", promovat de Evul Mediu apoi cu axioma "lumea poate fi gândită complet fără a mai presupune existenţa vreunui Dumnezeu, indiferent că este vorba de Dumnezeul filozofilor ori de cel al devoţilor", impusă de Modernitate: "Din momentul în care diferenţa ontologică a putut fi complet eliminată - prin verificarea tehnică a faptului că nu există nici o deosebire de manipulare între f i i n ţ ă şi f i i n ţ e, între"este" şi "a fi determinat" -, nu s-a mai putut în genere gândi vreo axiomă ontologică care să ne scoată din acest tip de lume" [15, 97]. Apartenenţa confesională a modelat cel mai mult atitudinea faţă de Evul Mediu: cei care predicau moartea lui Dumnezeu şi "barbaria" Evului Mediu opusă Renaşterii au fost protestanţii, interesaţi să demonstreze existenţa unor rădăcini renascentiste ai Reformei şi incapacitatea catolismului de a asigura libertatea şi puterea de creaţie a spiritului uman.

Pentru Eminescu Evul Mediu este primăvara etnică, deci o perioadă care a favorizat formarea naţionalităţilor şi înflorirea acestora, sau, după cum zice însuşi poetul, "tinereţea etnologică": "Evul miez" a însemnat instaurarea spiritului

modern, a unui nou fond în formele istorice tradiţionale, dovada cea mai elocventă prezentând-o Anglia medievală. Normalitatea dezvoltării istorice a unei naţiuni o determină gradul de păstrare a "tinereţii organice", a formelor arheale, în care se manifestă spiritul modern: "Ar fi absurd din parte-ne a pretinde ca Statele-Unite ale Americii să fie conduse de-o aristocraţie istorică, când ea nu s-a putut nici naşte pe pământ american; ar fi absurd a pretinde chiar pentru împărăţia Braziliei şi pentru orice stat, născut în urma acelei primăveri etnice, care se numeşte evul-mediu. Nici pentru ţara noastră n-am gândit vre-odată a propune un sistem, care să învieze veacul al XVII-lea, epoca lui Mateiu Basarab. Cu toate acestea, or icine va voi să definească marele mister al existenţei, va vedea că el consistă în împrospătarea continuă a fondului şi păstrarea formelor. Forme vechi dar spirit pururea nouă. Astfel vedem cu Anglia, care stă în toate celea, în fruntea civilizaţiei şi astăzi vechile sale forme istorice, pururea reîmprospătate de spiritul modern, de munca modernă. De aceea o şi vedem rămânând ca granitul, măreaţă şi sigură în valorile adâncelor mişcări sociale, de cari statele continentale se cutremură" (Dezvoltarea istorică a României).

O manifestare organică a spiritului modern în formele antichităţii poetul o atestă în cadrul Renaşterii şi Contrareformei; Rafael, Michelangelo, Corregio, Murillo, Palestrina sunt consideraţi modele de perfecţiune, de "suflet-mbătat de raze şi d-eterne primăveri" (expresia e din Venere şi Madonă; unde e evocată "lumea ce gândea în basme şi vorbea în poezii" şi Rafael, emblema ei: "Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată, / Sufletu-mbătat de raze şi d-eterne primăveri...")". Prototipul omului de artă renascentist este asemuit de poet lui Iisus, prototipul omului moral: "Precum arta modernă îşi datoreşte renaşterea modelelor antice, astfel creşterea prototipului omului moral, Isus Hristos" (Învierea).

În plan mitopo(i)etic pur, Evul Mediu cu "secolii de-ntuneric" a ţinut "în lanţuri de umilire" "spiritul, ce-adânc se zbate într-a populilor fire". Evul Mediu s-a topit în lava tuturor evilor repezită vulcanic "adânc, spre cer".

Vremea a fost scoasă, shakespearian, din ţâţâne: "Dar de secoli fierbe lumea din adâncuri să se scoale, / Cum vulcanul, ce irumpe, printre nori îşi face cale / Şi îngroapă sub cenuşă creaţiunea unei ţări, / Astfel fiii tari şi tineri unor secole bătrâne / Lumea din încheieture vor s-o scoată, din ţâţâne / Să o smulgă, s-o arunce în zbucnirea nouei eri" (Memento mori).

Spiritul "nouei eri", spiritul modernităţii se instaurează însă într-o lume în care "Deus ist tott" ("Dumnezeu este mort"). Eminescu gândeşte astfel trecerea de la Evul Mediu la Modernitate ca o tranziţie de la valorile tari la valorile slabe, la un gol valoric produs de amurgul Dumnezeirii: "Ş-astăzi punctul de solstiţiu a sosit în omenire, / Din mărire la cădere, din cădere la mărire, / Astfel vezi roata istoriei întorcând schiţele ei; / În zădar palizi, siniştri, o privesc cugetătorii / Ei vor cursul să-l abată... Combinaţii iluzorii - / E apus de Zeitate ş-asfinţire de idei".

Nihilul nietzschean se insinuează, astfel, şi în gândirea mitopo(i)etică eminesciană. Poetul nostru nu mai bea din lacul cu apa vie, ca să nu mai vadă "cursul repeţit al istoriei; el bea doar "paharul poeziei înfocate, refuzând să mai citească în cartea lumii şi cufundându-se narcisic în degustarea fantomelor gândirii şi a vieţii ca vis, care sunt toate după cum am demonstrat, topoii medievali: "Şi de-aceea beau paharul poeziei înfocate. / Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedezlegate / Să citesc din cartea lumii semne, ce mai nu le-am scris. / La nimic reduce moartea cifra vieţii cea obscură - / În zadar o măsurăm noi cu-a gândirilor măsură, / Căci gândirile-s fantome, când viaţa este vis".

Poetul constată acelaşi punct solstiţial, aceeaşi "asfinţire de idei" în domeniul artelor, considerând mereu drept culmi

valorice pe Shakespeare, Rafael, Michelangelo, Paleslrina, Danie, Beethoven: "Stilul elegant al Arhitecturei Renaşterii, cel măreţ gotic cedează stilului monoton al cazarmelor de închiriat, Shakespeare şi Moliere cedează bufonerielor şi dramelor de incest şi adulteriu, cancanul şi Offenbach alungă pe Beethoven, - e o epocă în care ideile mari asfinţesc, în care zeii mor' (Timpul, 1879); "Răul ce se naşte din lipsa fabricaţiunii acestor obiecte s-ar putea vindeca lesne, căci cromolitografii de pe tablouri clasice italiene ale figurilor sfinte precum le face un Rafael, un Correggio, un Murillo ar goni lesne şi caricaturile orientale şi cele moscovite" (Fântâna Blanduziei din 18 martie 1882).

Medievalismul se întâlneşte temeinic cu emincscianismul, fără a se identifica în mod absolut. Poetul nostru dă viaţă nouă canonului literar medieval, absolvindu-l de convenţii şi circumscriindu-l nuanţat marilor sale viziuni asupra lumii, universului, omului şi istoriei.

Fantoma Ideii la Ion Luca Caragiale

Ion Luca Caragiale a trecut la vremea sa şi mai trece şi astăzi ca un scriitor al unei epoci de tranziţie, marcate din anumite moravuri, prin anumite tipuri reprezentative pentru acestea şi printr-un anumit limbaj de trăncăneală, de retorică goală, absurdă. Imbecilitatea, remarcată de Eugen Ionescu, nu e numai a personajelor; ci şi a rostirii lor neantizatoare prin esenţă. Există, însă, şi altceva care le dă o dimensiune tragică - lucru se pare neobservat pînă acuma - şi-i înscrie în contextul universalului theatrum mundi: ei sunt posedaţii unei Idei sau mai bine zis ai fricii de Idee. Se închid, prin urmare; într-un cerc demonic al propriilor proiecţii fantomatice, căci în universul caragialian nu există punct de plecare şi de sosire, ci numai mişcare în cerc. Personajele trăiesc, se consumă în spaimele lor care iau proporţii şi umplu scena.

Caraghioşi şi imbecili până în măduva oaselor, ei au o aură de demonie ce reprezintă totodată şi marca lor ontologică. Fatalitatea lor nu e determinată doar de momentul social concret, de care sunt legaţi, ci şi de această condiţie umană generală. Ei intră în mod implacabil în umbra Ideii, adevărată anticameră raciniană a morţii, şi nu mai pot ieşi de acolo, înghiţiţi de zona fantastică a proiecţiilor fiinţei demonizate. Moartea lor e o moarte ontologică, ei nemaiavînd valoare umană. Sunt deci nişte figuri automatizate, mişcate de iluzii, de "ambîţuri", de "prinţîpuri" şi mofturi. Nu-şi mai aparţin esenţei.

Personajele caragialiene trebuie înţelese - azi - ca proiecţii ale unor idei absurde.

Sigmund Freud vorbeşte despre cazul unei scrisori anonime primite de către o doamnă aflată în bună înţelegere cu soţul, operă a unei colegi de şcoală invidioasă din cauza superiorităţii condiţiei sociale a celei dintîi. Era înştiinţată că bunul soţ o înşeală. Deşi ştia că totul este o născocire, îşi pierde calmul şi face permanent crize de suspiciune, de iritare şi reproşuri. Ceea ce o tortureazӑ pe femeia în cauză este o gelozie care nu se justifică prin nimic. "S-a

convenit să se numească obsesii ideile de acest fel, adică ideile rafractare argumentelor logice şi raţionamentelor bazate pe fapte. Doamna cum se cade suferă deci de obsesia geloziei (subl. în text - n.n.). Într-adevăr, aceasta este caracteristica esenţială a cazului nostru morbid" [1, p. 227].

Originea acestor obsesii nu se află în realitate, deşi pot fi provocate şi stimulate de anumite situaţii sau momente reale. Ea face parte din sfera ideilor absurde, însoţite de obicei de manifestări morbide delirante. Spaţiul de manifestare este bineînţeles unul nevrotic, ciudat, "atavic".

Ca şi în dorul nostru, această stare presupune o ipostaziere (în sens blagian), o proiecţie obsesivă fără obiect de lungă durată.

Aceasta se poate concretiza într-o senzaţie fizică de frică, precum în cazul Zoei din O scrisoare pierdută:

ZOE

Ce inimă! Ce judecată ai, Fănică? *(cu frământare concentrată).* Dar aste două zile am trăit eu? ... Ce strângere continuă de inimă! Ce frică! Ce tortură... Fiecare persoană care-mi iese înainte, fiecare figură pe care o văz, fiecare mişcare ce se face în jurul meu, îmi zdrobeşte toată puterea... Fănică, ai milă de mine, o zi încă de astfel de chinuri şi nu mă mai pot trăi... înnebunesc... *(îşi ia capul în mâini şi plânge).*

TIPĂTESCU

Nu fi copilă, Zoe... Zoe...

ZOE *(plânsă)*

Tu nu înţelegi, tu nu simţi! Peste cîteva minute se sfîrşeşte alegerea şi se proclamă deputat al vostru Dandanache;

sunt sigură... sigură... că în acelaşi moment, mişelul, care s-a ascuns şi

ne pândeşte din întuneric, o să-şi împrăştie publicaţia lui infamă... ca să-şi răzbune! Ei... atunci eu?...

TIPATESCU *(scoate poliţa din buzunar şi i-o arată)*

Nu poate... dacă face asta, e pierdut...

ZOE

Ce-mi pasă! După ce mi-o pierde pe mine! Fănică! N-aş voi să mă răzbuni, aş voi să mă scapi... Prevedeam asta... Presimţeam c-o să ajungem aici, cînd am văzut scandalul de alaltăieri seara la întrunire... Iată culmea nenorocirii; ei nu ştie că ai plastografia lui: ... el nu ştie că dacă ar veni aici să primească schimbul acestor două hărţi, ar scăpa şi el şi m-ar scăpa şi pe mine... Te-ai bizuit să joci cu Caţavencu şi te-ai amăgit, şi mi-ai jucat onoarea mea, ruşinea mea, viaţa mea, şi ai piersut, pentru că sau el joacă mai bine ca tine, sau noi avem mai puţin noroc decît el... (se îneacă de plâns) Ce să fac? Ce să fac?

TIPĂTESCU

Taci! vine cineva... şterge-te la ochi!"

Fragmentul dovedeşte întreg complexul obsesiei. resimţită ca "tortură", ca un întreg cortegiu de fantome ("fiecare persoană care-mi iese înainte, fiecare figură pe care o văz, fiecare mişcare ce se face în jurul meu, îmi zdrobeşte toată puterea...). Chinul e epuizat, duce la însăşi anihilarea voinţei şi la "înnebunirc". Starea specifică de delir este prezentă cu toate reacţiile în lanţ, ceea ce generează o ipostaziere continuă. Pe "chinul" propriu-zis se mai axează proiecţia obsesivă-chie a "mişelului" răufăcător ce se ascunde şi pîndeşte din întuneric care nu este decît marea absurditate a inconştienţei care se defulează sub chip de acţiune oarbă a voinţei conştiente. Se adaugă, apoi. previziunea şi presimţirea febrilă a momentului fatal... ("prevedeam asta...", "presimţeam c-o să ajungem aici..."), ca, în sfîrşit, să se exibeze şi credinţa că (Zoe şi Tipătescu) sunt atrase într-un joc hărăzit de soartă a cărei balanţă se înclină în favoarea adversarului ("... sau el joacă mai

bine ca tine, sau noi avem mai puăin noroc decît el...") şi care provoacă neputinţa totală de a schimba ceva ("Ce să fac? Ce să fac?).

E aci întreaga scară nevrotică a obsesiei, precum acelaşi şir bine ordonat apare şi în alte locuri.

În Conul Leonida faţă cu acţiunea pe cele două obsesii ale personajului central - "rivoluţia" şi "republica" - se grevează obsesia unei "idei" fără obiect care vine dintr-un "ceva" angoasant de origine iraţională. Anume acest "Ceva", care evident că se cade scris cu majusculă, generează fatala. tragico intrare la idee, perfect echivalent cu intrarea în starea de moft sau cu intrarea în cîmpul delirului. Reacţiile de aiurare, haiucinare, iluzionare, specifice acestuia din urmă sunt bineînţeles morbide, patalogice, "atavice" (în sens freudian) şi capăătă expresii groteşti.

Se poate vorbi, astfel, de un nevratism caragialian, constituit dintr-o angaosantă intrare la idee. Construiţi pe acest temei existenţial personajele sunt nişte demoni ai moftului nişte "moftangii" - posedaţi. Ei sunt prin excelenţă posedaţii unei idei, înstăpîniţii deplini ai acestora. În plan pur fiziologic o asemenea posedare se exprimă prin fandocsie şi ipohondrie, stări ipostaziate ale obsesiei. Iată mărturisirea personajului însuşi, a lui Conu Leonida: "Ei! Domnule, cîte d-astea n-am citit eu, n-am păr în cap! Glumeşti cu omul! Se-ntîmplă... (cu tonul unei teorii sigure) că fiincă de ce? O să mă-ntrebi... Omul, bunioară, de par egzamplu, dintr-un nu-ştiu-ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră ia o idee; a intrat la o idee? Fandacsia e gata; ei! Şi după aia, din fandocsie cade în ipohondrie. Pe urmă, fireşte, şi nimica mică".

Intrarea la idee este obsesie manifestată în mod constant ca proiecţie halucinatorie fără obiect, apărînd în vis şi în starea de luciditate ca stafie ce bîntuie închipuirea îmbolnăvită. În "Conu Leonida ... ca apare ca un pericol de moarte, ca ceva care periclitează fiinţa, prin nevrotizare (fandocsire,

ipohondrie). Halucinaţia se exteriorizează într-un puseu nevrotic violent, plin de savoare comică:

EFIMIŢA Ai

auzit?

LEONIDA Ai

auzit?

(Amândoi, de-odată, se ridică înfioraţi. Igomotul s-apropie).

EFIMIŢA (*sărind din pat)* B

idee, Leonido?

LEONIDA *(cu spaimă)*

Aprinde lampa... *{sare şi el din pat)*

(Zgomotul mai aproape) EFIMIŢA

{aprinzând lampa) E fandocsie, bobocule?

LEONIDA *(tremurând)*

Nu-i lucru curat, Mitule!

(Zgomotul lot mai tare)

EFIMIŢA E

ipohondrie, soro?

{Zgomotul creşte mereu)

LEONIDA E

primejdie mare, domnule! Ce să fie!

EFIMIŢA

Ce să fie? Dumneata nu vezi ce să fie? Revuluţie, bătălie mare, Leonido!

LEONIDA *(dindu-se)*

Bine frate, revuluţia ca revuluţia, da' nu-ţi spusei că nu-i voie la poliţie să dai focuri în oraş?

(Zgomotul creşte înainte) ". Ideea, fandocsia şi ipohondria au forme evidentă de spaimă materializată în fantome sonore. Ele se aud, se transformă într-un zgomot care creşte. Ca şi la Bacovia, stările nevrotice se materializează, devin grele în timp ce golul senzaţiei şi închipuirii creşte enorm. Auzul se sensibilizează la

extrem, sunetele se întrunesc într-un uriaş auit năucitor. Este ceea ce s-ar putea numi ecoul sonor al neantizării. Este Neantul însuşi sub formă de zgomot. Devalorizarea substanţei umane şi face prin flecăreală, prin neantizarea cuvântului, printr-o sfîşiere existenţială în vorbirea fără rost. În acest sens se poate spune că personajele caragialiene nu sunt marii demoni ai rostirii găunoase fără obiect şi sens, ci doar nişte spiriduşi casnici, nişte ingenii, nişte naivi cuprinşi în foarfeca halucinaţiei:

"EFIMIŢA *(tremurînd)* Voie, ne-voie, auzi?

LEONIDA *(asemenea)*

Auz, dă nu e, nu se poate să fie revuluţie... Câtă vreme sunt ai noştri la putere, cine să stea să facă revuluţie?

EFIMIŢA De! Întreabă-mă să te-ntreb... *(zgomot mare)*. Auzi?

LEONIDA

Unde m-ieste gazeta? *(nervos}* că dacă o fi să fie revuluţie, trebuie să spuie la "Ultime ştiri! Unde mi-e gazeta? (merge la masă. îşi aruncă ochii pe pagina a treia şi dă un ţipăt) A!

EFIMIŢA Ei!

LEONIDA *(pierdut)*

Nu e revuluţie. domnule, e reacţiune; ascultă: (citeşte tremurând) "Reacţiunea a prins iar la limbă. Ca un strigoi în întuneric, ea stă la pândă ascuţindu-şi ghearele şi aşteptând momentul oportun pentru poftele ei antinaţionale... Naţiune, fii deşteaptă!" (cu dezolare) Şi noi dormim, domnule!".

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE 1. Freud Sigmund. Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieţii cotidiene. -- Bucureşti, 1986.

Blaga și Stănescu

Nichita Stănescu este poetul care re(lecturează) întreaga poezie românească într-o *Carte de recitire,* ce deconspiră capacități extraordinare de impact electivo-genetic. Ne mărturisește astfel că vine și din Miorița și din Eminescu, și din Arghezi, Barbu, Pann, Topârceanu, Blaga. Acesta din urmă, spunea Eugen Simion, nu a fost -

paradoxal - prizat de Nichita Stănescu. Prizarea se produce însă nu în mărturiile programatice, ci în modul de structurare a discursului mitopo(i)etic și în preluarea unor *iopoi* (post)moderni, precum *liniștea, tăcerea șl jocul* heideggeriano-blagian al înlelesurilor/neînțelesurilor, al ascunsului/mai ascunsului.

Atât la Blaga cât și la Stănescu găsim un zid ontologic ce se ridică între cuvinte și necuvinte, între sens și suprasens. între semnificat și semnificant, între domeniile semnificativului însuși. în spațiul limbajului autonom și suveran unde ecourile tăcerii proliferează, devin materiale și devin - în continuare -ecouri ale unor trupuri grele ce se izbesc de zid, ca într-un poem al lui Blaga. Găsim, astfel, la ambii poeți o mitopo(i)eticitate similară constituită din *topoii* corporalității care se spiritualizează și ia forme eterice ale eterizării ce se corporalizează, se visceralizează: *seninele, ecourile, urmele, aburii, norii* prind trup, materialitate:

"Aud răsunetele pașilor mai rari, / Cum își lovesc de ziduri fruntea / Și cum răsun-apoi din nou: / Mai slab, mai slab, Pic, pic, / Întocmai ca și cum printre zidiri în întuneric / S-ar scurge sângele ecourilor moarte, / Cari și-au zdrobit de pietre - trupul" *(Ecourile).*

Este o mitopo(i)etică - blagiană şi stănesciană - a apa renţe i/disparenţei (di sparenţei/aparenţei), ce se traduce într-un joc fenomenologic/noumenal. Ponderabilul şi imponderabilul se pun în dreaptă cumpănă: "Dacă din poveşti adevăr rămâne / că trăim prin imponderabil cei vii, / poate să mai umble cuvânt că trupul / este o povară? // Greu e numai sufletul, nu ţărâna. / Căci cenuşa noastră, iubito, poate / fi pe talgere cântărită cu vreo / câteva roze" *(Zodia cumpenei, în metru safic)*. Şi în *Ermetism* poetul vorbeşte despre *o inimă grea* (ca piatra, ca pământul) din cauza căreia "nu aude cuvântul". Materia poate fi reductibilă la un sunet, ca în *Răsărit magic:* "Cetatea zeilor se sfarmă ca mătasea veche. / Materia ce sfantă e, / dar numai sunet în ureche".

La Stănescu raza divină devine de asemenea grea, materială ("Ce grea e raza, Doamne, a ta" - *(Cântec I),* somnul curge-n zori, lichid *(Laşi mirosul),* auzul şi văzul se acutizează şi mai radical decât la Blaga: "Depărtarea se face roată cu zimţi / pe fusul de taină-al auzului meu" *(Depărtarea);* apare, în 11 *elegii,* ipostaza de bolnav "de ceva între auz şi vedere" *(Elegia a zecea).*

La Blaga, ontologia fiinţei devine ontologia tăcerii în care se mistuie cuvântul: la Nichita Stănescu, ontologia fiinţei devine ontologia cuvântului care se mistuie în tăcere. Deşi direcţia vectorială e diferită, e vorba de aceeaşi neantizare, de aceeaşi veşnică (ne)împăcare între visceral şi real, între corporal şi spiritual, între semn şi jocul dintre semnificat şi semnificant. Autorul *Poemelor luminii* caută lumină în tăcerea primordială, adică prima întrupare a fiinţei înainte de instituirea Logosului, a principiului raţional ordonator şi guvernator, în timp ce autorul celor 11 *elegii* declanşează - mimetic, omologie -~ spectacolul manifestării cuvântului (divin originar), al genezei în-făptuite de (ne)cuvinte şi prin (ne)cuvinte.

Logosul blagian (înţelegem logosul şi ca discurs mitopo(i)etic în-temeitor) este pre-ontic, pre-ontologic, adică

axat pe o tăcere pre-genetică; Logosul stănescian este ontic şi ontologic, bazat pe cuvânt genetic, în-temeietor de fiinţă şi realităţi (fiinţare). În Oul şi sfera (1967) se conturează această logogeneză şi logopalingeneză, care sfârşeşte într-o logoescatologie: cuvintele mor şi învie ("Moare circular cine poate să moară (..) / Mie mi-i greu. îmi mor numai cuvintele, / gura strigătoare la cer rămâne"), sunetele se prefac în fiinţe şi lucruri şi viceversa ("Sunetele au urechi de iepure şi de câine / Sunetele sunt chiar iepuri şi chiar câini", sunt sunete care se mănâncă reciproc - silabele pot deveni "colţi de elefant" răsuciţi în amiază *(Destin),* vorbele "da şi nu" instituie neantul ("£ o bulboană, un vârtej, o dulbină: / vorba sunt, vorba eşti" -*Sincopă;* eul care este se simte născut dintr-un cuvânt, "îşi duce înţelesurile într-o pustietate divină" şi urneşte "cu harul vreunei silabe" "golurile sferice în alte goluri" *(Confundare).* Scrisul este "un mod de a încetini gândirea" şi de "a desena primitiv / chipul fiinţelor tară de chip, / degetele pipăitului pur - / cel care a fost mai de dinainte de crearea degetelor şi a lucrurilor *(Aria scrisului):* între viaţă şi moarte, invidiind bătrânii, poetul hohoteşte şi râde şi zice "tot timpul numai cuvinte" *(Invidie);* în sfârşit, poetul mărturiseşte că e cuprins de o foame de cuvinte, că "nu poate să mănânce decât forme şi că "în străfundul fiecărui lucru nu există decât un cuvânt" *(Foamea de cuvinte).*

Reductibilitatea materiei ta sunet şi tăcere este o strategie mitopo(i)etică blagiană: "Tăcerea mi-este duhul - / şi-ncremenit cum stau şi paşnic / ca un ascet de piatră, / îmi pare / că sunt o stalactită într-o grotă uriaşă, / în care cerul este bolta. / Lin, lin, / lin - picuri de lumină / de stropi de pace - cad necontenit / din cer / şi împietresc - în mine" (*Stalactite).*

La Stănescu picurile de ploaie vor umezi - bacovian - "dulcile din noi nimicuri / totdeauna numeroase..." (*Treaba ta...).*

(Post)modernitatea lui Blaga şi Stănescu se alimentează dintr-o organizare scenaristică a discursului poetic după

axat pe o tăcere pre-genetică; Logosul stănescian este ontic şi ontologic, bazat pe cuvânt genetic, în-temeietor de fiinţă şi realităţi (fiinţare). În Oul şi sfera (1967) se conturează această logogeneză şi logopalingeneză, care sfârşeşte într-o logoescatologie: cuvintele mor şi învie ("Moare circular cine poate să moară (..) / Mie mi-i greu. îmi mor numai cuvintele, / gura strigătoare la cer rămâne"), sunetele se prefac în fiinţe şi lucruri şi viceversa ("Sunetele au urechi de iepure şi de câine / Sunetele sunt chiar iepuri şi chiar câini", sunt sunete care se mănâncă reciproc - silabele pot deveni "colţi de elefant" răsuciţi în amiază *(Destin),* vorbele "da şi nu" instituie neantul ("£ o bulboană, un vârtej, o dulbină: / vorba sunt, vorba eşti" -*Sincopă;* eul care este se simte născut dintr-un cuvânt, "îşi duce înţelesurile într-o pustietate divină" şi urneşte "cu harul vreunei silabe" "golurile sferice în alte goluri" *(Confundare).* Scrisul este "un mod de a încetini gândirea" şi de "a desena primitiv / chipul fiinţelor tară de chip, / degetele pipăitului pur - / cel care a fost mai de dinainte de crearea degetelor şi a lucrurilor *(Aria scrisului):* între viaţă şi moarte, invidiind bătrânii, poetul hohoteşte şi râde şi zice "tot timpul numai cuvinte" *(Invidie);* în sfârşit, poetul mărturiseşte că e cuprins de o foame de cuvinte, că "nu poate să mănânce decât forme şi că "în străfundul fiecărui lucru nu există decât un cuvânt" *(Foamea de cuvinte).*

Reductibilitatea materiei ta sunet şi tăcere este o strategie mitopo(i)etică blagiană: "Tăcerea mi-este duhul - / şi-ncremenit cum stau şi paşnic / ca un ascet de piatră, / îmi pare / că sunt o stalactită într-o grotă uriaşă, / în care cerul este bolta. / Lin, lin, / lin - picuri de lumină / de stropi de pace - cad necontenit / din cer / şi împietresc - în mine" (*Stalactite).*

La Stănescu picurile de ploaie vor umezi - bacovian -"dulcile din noi nimicuri / totdeauna numeroase..." (*Treaba ta...).*

(Post)modernitatea lui Blaga şi Stănescu se alimentează dintr-o organizare scenaristică a discursului poetic după

bazează pe comprimare ("Logodnică de-a pururi, soţie niciodată"), pe "semantica vederii şi pe ideea pipăibilă". Cel deal treilea, major barbian, adună toate mijloacele la un loc.

"Poezia metalingvistică are ca sursă inspiraţia, suflată la ureche poetului, rând pe rând, de către Apollo sau de către Dionysos". "Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată", sau: "Eu cred că veșnicia s-a născut la sat", sau: "E timpul, toţi nervii mă dor" ne atestă posibilitatea marii poezii care nu mai foloseşte nici unul dintre mijloacele poeziei. Versuri situate deasupra metaforei, ignorând orice fel de alambic posibil, acesta îmi parc a fi tipul de tensiune semantică spre un cuvânt din Viitor. Necuvintele (ca noţiune) sunt finalitatea scrisă a acestei poezii, superioară ideii de scris" (Nichita Stănescu, *Fiziologia poeziei,* Bucureşti, 1990, p. 39).

Prin urmare, Blaga şi Stănescu sunt - amândoi - poeţi (post)moderni ai (ne) cuvinte lor, care concep procesul de cunoaştere poetică a lumii, ca şi cei din şcoala de la Marburg -ca un proces infinit în care "faptul", "datul" sunt o problemă nemărginită, ca şi necuvintele.

Nichita Stănescu: speranţa întregului

Poezia nichitastănesciană e generată, în mare, de tensiunea raporturilor eului cu universul şi universalul, de nodulii tensionaţi (după cum zice el însuşi) ai acestor relaţii. Aceşti noduli se prind - hegelian - în cerc, căci cercul presupune nişte momente preexistente, nişte conţinuturi care se actualizează sau se neantizează reciproc ("neant lucrând în neant"), nişte traduceri a individului "din noaptea posibilităţii în ziua actualităţii, a însinelui abstract în semnificaţia fiinţei reale".

Pornită din această punere în lumina zilei, conştiinţa se reflectă în ea însăşi, în esenţa sa pură, dar şi în opusul său, pe care îl crede tot ca fiind tot al ei. Este o condamnare fatală la o alunecare alternativă într-o reţea de momente - interioare şi exterioare - sub semnul unei înşelătorii universale. Momentul propriu se înşală, luând momentele străine drept ale sale; acestea din urmă iau primul moment ca ceva ce se realizează pentru un scop şi cred că scopul îl realizează doar ele. Acţiunea de "înşelare" a unora de către celelalte nu are nici o importanţă, căci contează agitaţia însăţi a conştiinţei, faptul că ea le unifică şi le pune sub zodia universului şi - prin urmare - a întregului: "Întregul este întrepătrunderea în mişcare a individualităţii şi a universului fiindcă acest întreg este dat însă pentru această conştiinţă numai ca esenţa simplă şi, prin aceasta, ca abstracţia faptului - însuşi, momentele acestui întreg cad ca separate în afara acestui obiect şi unul în afara celuilalt, şi ca între el nu e împlinit şi expus decât prin schimbarea care separă a manifestării şi a reţinerii pentru sine, întrucât în această schimbare conştiinţa are un moment pentru sine şi esenţial în

reflecţia ei şi un altul ca fiind exterior în ea, ca adică fiind pentru alţii; apare astfel un joc al individualităţilor una faţă de alta, în care ele se înşală pe ele însele, după cum se găsesc înşelate" (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Fenomenologia spiritului, Bucureşti, 1965, p. 233).

Provocarea şi îngânarea de momente produc în spectacolul înşelării şi autoînşelării, în care important este principiul universal care le domină, le concertează şi articulează într-un întreg. Un Întreg din elemente separate şi duşmane, adevărate opusuri ce se denunţă, se devoră într-o voinţă de nimicire, asemenea celeia care pune stăpânire pe animalele, păsările şi jigăniile din Istoria ieroglifică a lui Canlemir. Tabloul apare, mitopo(i)etizat, în Omul-fantă; dedicată chiar lui Hegel: "Omul-fantă arc îndepărtate origini. / El vine din afară: / din afara frunzelor, / din afara lui însuşi. // Ia fiinţă venind. / Astfel, el se umple cu imaginile diforme / atârnând lăţoase de marginile / existenţei, / sau, pur şi simplu, / el adulmecă existenţa / şi ia naştere lăsându-se / devorat de ea. // Nu se ştie cine mănâncă pe cine. / Omul- fantă azvârle mari piramide / de vid peste mari deşerturi. / El se apropie, se apropie. / Întâlneşte sfera / şi are vederea aerului / şi a simunurilor. // El mănâncă o frunză, / dar o mănâncă pe dinăuntru. / El este în afară pântec / şi înlăuntru gură cu dinţi. / Nu se ştie cine îl mănâncă pe cine".

Omul-fantă vine ("ia fiinţă venind") din domeniu! demonicului şi instaurează pe dinăuntru, în mizeul lucrurilor şi în însăşi raţiunea de a fi un principiu demonic al devorării. E principiul ascuns al indeterminării: (vine de undeva "din afara frunzelor, / din afara luminii protectoare / şi chiar / din afara lui însuşi"), lucrând în sens deconstructiv, deformator, general-negativ sau - dacă urmăm jocul metalingvistic iniţiat de poet -în sens invers-constructiv, căci el azvârle peste mari deşerturi mari piramide de vid, şi întâlneşte sfera în care vede aerul şi simunurile. El personifică, în chip impersonal (în spiritul

gândirii paradoxale a poetului), lucrarea (auto)devoratoare a existenţei, această (auto)devorare sau (inter)devorare însemnând modul lui de a o cunoaşte: "Omul-fantă face înconjurul lumii / Şi există numai cât să ia cunoştinţă "de existenţă".

Este, în această formulare paradoxală, un umor de idei de esenţă hegeliană. Neantul lucrează în neant, neştiindu-se cine pe cine neantizează (devoră), înşelătoria fiind însă concretă, reciprocă: omul-fantă devoră existenţa şi existenţa devoră pe omul-fantă. Contează scopul general al existenţei, contează existenţa lui (care face înconjurul lumii; deci e un călător veşnic, arheal-existenţial) atât timp "cât să ia cunoştinţă de existenţă". Adică, silogistic vorbind, atâta timp... cât există el şi cât există existenţa, dat fiind că este atributul ei imanent sau chiar substanţa ei imanentă. Este - pe scara dialectică hegeliană - nonexistenţa devoratoare a existenţei, categoric a opusului negativ care actualizează momentul afirmării.

Aşa cum morţii creează "atmosfera terestră" şi noi "respirăm sufletele lor", omul-fantă se identifică şi morţii ca "să ia cunoştinţă de moarte". Este asemenea aerului care respiră obiectele însufleţite şi neînsufleţite lăsându-se la rândul său respirat: "Nu se ştie cine respiră pe cine". Poetul se referă în continuare la istorie, care e formată din vorbirea solemnă rostită de guri... nişte guri ale viitorului, "mai perfecte decât ale noastre". Domeniul existenţei şi cel al nonexistenţei se respiră şi ele reciproc, fără a se şti totuşi cine îl respiră pe cine: "Pământul lui "a fi" / îşi trage aerul din pământul / lui "a nu fi". / Nu se ştie cine îl respiră pe cine". Perfecţiunea rostirii accentuează imperfecţiunea vorbirii viitorului, care sugerează prin acea respirare reciprocă a lui "a fi" şi "a nu fi" doar o neantizare progresivă a vorbirii ca atare.

Ni se vorbeşte, apoi, de o identificare absolută a ochiului omului-fantă cu ochiul lucrurilor; lipirea lor e deplină şi vederea se transformă într-un spectacol, de asemenea

devorator, al vederilor, ca în hegelianul cerc fenomenologic al Întregului ce presupune întrepătrunderea în mişcare a individualităţii şi a universului şi a tuturor momentelor intrate în sarabanda înşelărilor reciproce: "Retina omului-fantă e lipită / de retina lucrurilor. / Se văd împreună, deodată, / unul pe celălalt, / unii pe ceilalţi, / alţii pe ceilalţi, / ceilalţi pe ceilalţi. / Nu se ştie cine îl vede pe cine". Actul de lipire este total, încât întregul e un lot împlinit, care nu mai permite conceperea unor direcţii şi semne: "Nu e loc pentru semne, / pentru direcţii, / Totul e lipit de tot".

Limitele cunoaşterii noastre se conturează clar prin această lipire a totului de tot; nu există nici o posibilitate, nici o portiţă cât de mică de intrare. Existenţa se închide monadic în sine, astfel încât versului nu-i rămâne decât să urmeze această închidere existenţială ermetică în sine. Se (auto)devoră, în consecinţă, şi el, în-scenând, punând în-reprezentaţie interdevorarea cuvintelor şi ne-cuvintelor. Conştiinţa indeterminării - temporale, spaţiale, ontologice în genere - a omului-fantă, simbolizare a principiului arheal, siminal, dialectic, a principiului universal-fiinţial, se exprimă în final, unde originea lui de dincolo devine originea absolut incertă şi predeterminată a unui dincolo "încă mai departe de dincolo", încât nu se mai ştie cine a venit şi "cine într-adevăr e de dincolo / şi încă de mai departe de dincolo". / Laitmotivul lipirii lotului de tot răsună cu ultimul lui acord, definitiv, în final: "Totul e lipit de tot; / pântecul de pântec, / respiraţia de respiraţie, / retina de retină".

Ca în întreaga poezie nichitastănesciană, existenţialul are o puternică prezenţă viscerală, cunoaşterea însăşi e corporalizată, e axată pe percepţii acute vizuale, tactile, olfactive, auditive. Cel de-al cincilea simţ e al percepţiei unui ne lăuntric, lucrător activ în fiinţă.

Nichita Stănescu vorbea, cu referinţă la brâncuşiana Masă a tăcerii,: despre un limbaj psihic, perceput nu doar

printr-un umil organ al auzului, ci prin toate organele "deodată şi copleşitor" şi despre sferă, care a fost obsesia lui mitopo(i)etică: "Numai masa e perfectă şi continuă, este sferă, e în sine însăşi, ei îşi este de ajuns, e dogma divină, mister întreg, iar pământurile sunt sfere mici tăiate şi puse invers, descontinue, niciodată perfecte, fără speranţa întregului pentru că.aşezarea lor a fost aceasta; ca niciodată să nu fie sfera întreagă" (Nichita Stănescu, Fiziologia poeziei, Bucureşti, 1990, p. 267).

Cunoaşterea poetică se întemeiază pe înfrigurata întrebare "de ce?": "Fericită întrebare! Întrebare motrice a existenţei avidă de înaintare. O, înţelegerea înaintează numai în măsura în care a cuprins adevărurile realului şi, încă, i-au mai rămas înainte adevăruri nedesluşite din fenomenul ce le conţine şi care te cheamă magnetic" (eseul "Creierii de piatră ai munţilor", Fiziologia poeziei, p. 264).

Demersul mitopo(i)etic profund modern al lui Nichita Stănescu se axează pe „durerea ruperii în două a lumii", care generează, în scară progresivă, durerea ruperii în două a sunetelor şi mirosurilor lumii şi refacerea-n interior, "potrivirea de jumătăţi, aidoma îmbrăţişării bărbatului cu femeia sa" (A patra elegie). Poetul stă mereu într-o "putredă ploaie" care îl împiedică să aleagă între doi idoli, între două bucăţi de lemn, între două schelete de cal sau între două gropi (A şasea elegie), În realul perceput de poet apare o ruptură, o disonanţă, o rană; procesul percepţional însuşi e mereu tensionat şi fundat pe o intensitate, pe o agresivitate viscerală, pe o angajare a unor simţuri necunoscute, a neauzului, nevăzului, negustului, nepipăitului, simţuri îmbolnăvite de tăcere şi de confuzia domeniilor ("Sunt bolnav de ceva între auz şi vedere, / de un fel de ochi, de un fel de ureche / neinventată de ere"; "Sunt bolnav de zid, de zid dărâmat / de ochi-timpan, de papilă-mirositoare" - Elegia a zecea). Poetul este bolnav, în fond, de întregul care-i

scapă prin împărţirea lui în două şi prin alunecarea sensurilor din "idee în lucruri", "din cuvinte în dinţi".

Omului-fantă, ca principiu universal al existenţei/nonexistenţei, îi corespunde cuvântul-fantă ca principiul universal al rostirii/nerostirii (tăcerii).

Ca şi el, cuvântul stă ascuns în străfundul lucrurilor şi nu poate fi perceptibil decât prin tensiunile semantice spre cuvântul "care nu există, pe care nu l-a găsit ("Poetul creează" semantica (ca noţiune) sunt finalitatea scrisă a acestei poezii, superioară ideii de scris"): "În străfundul fiecărui lucru nu există / până la urmă decât un cuvânt / înfăţişarea trupului meu, tristă, / ştie legea acestui pământ, / că până la urmă în lucruri nu este / în miezul miezului decât un cuvânt, / Boerebista al întinderii aceste / cu viţele arse în vânt... / Descoperim până la urmă silabe / căzute din copilărie de zei, / foarte lungi şi foarte albe / şi numai din trei în trei".

Aşa cum lucrurile prezintă un vid absolut care sug cosmosul, cuvintele se sperie de ele, ca de ceva mort, şi capătă fiinţă (spre deosebire de lucrurile pline de vid): "Numai cuvintele au fiinţă, / numai ele există, există fugind / speriate de moarte, de lucruri" (O, lucrurile!).

Poetul este şi nu este, asemenea sunetelor muzicale, în acest act de căutare a necuvintelor. Demersul poetic (poietic) este echivalat de-mersului - aventurier, cvasi-mistic, magic-spiritualist - în zona oarbă, taoistă, mereu neantizatoare, hermetic (monadic) închisă a (necuvintelor). Se poate smulge vreun înţeles de acolo? De-mersul tensionat spre necuvinte este mai complex, presupunând şi o etapizare, poetul ajungând - în expediţiile sale metalingvistice - la sferturi de cuvinte, la jumătăţi de cuvinte: "El (trupul - n.n.) nu e nici măcar aşa / ci ca un câine zădărât să latre / îşi zbate sinele în sine / în lucruri până la jumătate // şi în cuvintele pân' la sfert / şi-n necuvinte tot nici atâta..." (Existenţă, tu). Poetul se pierde în tatonările, prevăzute de impactul Sinelui cu Existenţa, dinamizând

structura, punând-o pe liniile de forţă, contrapunctând-o şi simbolizând-o, pe nodulii de tensiune, după propria-i expresie ("Visam să creez poeme, în care dispersarea nodulilor de tensiune să nu fie ritmică, ci plasată numai după nevoile revelaţiei, împrumutând câteva din construcţiile foarte moderne ale muzicii simfonice contemporane sau, mai rar şi cu mult mai târziu, câte ceva din tendinţa spre fiinţă pregătită de tatonări, a muzicilor primitive, revelate mie în chip natural...").

Nichita Stănescu ne propune, în fond, lecţii de anatomie, descrieri fenomenologice ale Sinelui şi Existenţei care se "lipesc" într-un tot, astfel încât necuvintele ascunse în lucruri se contopesc cu lucrurile. Dacă acceptăm opinia conform căreia creaţia imită geneza, observăm că Nichita Stănescu îşi propune, de fapt, o poezie şi o po(i)etică a facerii şi des-facerii Lumii; el o dezmembrează, o desmădulează (zice Eugen Simion), o rupe, o împarte în secţiuni şi elemente fenomenologice, o matematizează şi o geometrizează, o surprinde în schemele ei taoiste, cabalistice, platoniciene şi ptolemeice (poetul se consideră chiar coautor al lui Ptolomeu, care-i vorbeşte despre două feluri ale firii de a fi: "starea belşugului de timp la îndemână, adică / starea crizei" -Prelecţiune din Laus Ptolemaiei).

Lumea rămâne statornic, în viziunea (vederea) poetului, un mecanism al devorărilor reciproce ("Neîntrerupt, toţi se mănâncă pe toţi. / Omul mănâncă pasărea, / pasărea mănâncă viermele, / viermele mănâncă iarba, / iarba mănâncă resturile omului, / resturile omului mănâncă piatra, / piatra mănâncă apa, / focul mănâncă aerul, / aeruî mănâncă pământul"), dar şi al (re)naşterilor reciproce, provenite din morţile reciproce ("Omul se naşte din pasăre. / pasărea din vierme, / viermele din iarbă, / iarba din resturile omului, / naşterea omului din moartea ierbii, / moartea pietrei din naşterea ierbii, / naşterea pietrei din moartea apei" - Contemplarea lumii din afara ei).

Acelaşi proces are loc în domeniul cuvintelor: "...substantiv se mănâncă cu substantiv / verb mănâncă pe verb / nume mănâncă numele. / Iată cuvântul care mănâncă cuvântul - / Un Turn al lui Babei spărgând cuvântu-n cuvinte / ci mâncarea sinelui de către sine / haleul, haleala, crâpelniţa / înghiţirea sensului de către sens / a măduvei de către măduvă / a seminţei de către sămânţă" (Mâncarea sinelui de către sine, sau haleul, haleala, crăpelniţa sau îndoparea nimicului cu nimic).

Nichita Stănescu năzuie spre o existenţă pură, surprinsă într-un cântec pur, de unde tendinţa spre o cantabilitate bazată pe propriile ei legi şi principii suverane, pe o gratuitate paradoxistă a rostirii mitopo(i)etice: "Şi-am zis verde de albastru, / mă doare un cal măiastru, / şi-am zis pară de un măr, / minciună de adevăr, / şi-am zis pasăre de peşte / descleştarea de ce creşte, / şi secundă am zis de oră, / curcubeu de auroră, / am zis os de un schelet, / am zis hoţ de om întreg, / şi privirea am zis de ochi. / şi că-i boală de deochi...".

O contribuţie românească importantă la teoria limbajului o datorăm marelui lingvist Eugen Coşeriu. Savantul face o delimitare clară între stilistica lingvistică şi stilistica literară şi între limbaj ca atare şi limbajul poetic care îşi instituie în mod autarhic calitatea de limbaj absolut.

Se ştie că dintre raporturile duale predominante în stilistica modernă — limbă/vorbire, context/alegere şi denotare/conotare, cea de-a doua îi era cunoscută încă lui Aristotel care făcea de altfel şi o distincţie netă între *limba comună* şi *limba poetică* („Darul cel mai de preţ al exprimării poetice este să fie limpede, fără să cadă în comun". Aristotel. *Poetica,* Bucureşti, 1965, cap. XXI). Pe urmele teoretice ale lui F. de Saussure, G. Devoto impunea distincţia langue/parole şi între'obiectivul lingvistului care este *limba ca instituţie (la lingua come institutio),* aceasta fiind subordonată strâns normei şi obiectivul stilisticianului care este la *lingua individuale,* care se constituie din forme particulare ce se află doar sub un anumit raport cu sistemul de norme al limbii ca instituţie. În concepţia lui Eugen Coşeriu, stilistica literară, diferită de cea lingvistică propriu-zisă, stabileşte o relaţie nu doar cu limba, ci şi cu selecţia operată care dă cuvântului în text o semnificaţie actuali-zantă. Ea se situează, prin urmare, pe o poziţie extralingvistică faţă de opera ca atare şi de procedeele literare non-lingvistice (de natură cultural-estetică). Opera apare, într-o astfel de viziune absolutizan-tă care se va extrapola şi asupra limbajului poetic, ca un domeniu autarhic, ca o ţesătură configurativă complexă ce ţine de legi autonome sub imperiul cărora are loc o intercondiţionare specifică a elementelor verbale şi extraverbale. (Această delimitare savantul nostru o face, printre altele, în lucrarea sa *Determinacion y enloro, Romannistisches Johrbuch,* nr. 7, 1955-1956, p. 29.)

Expresivitatea, ca notă specifică a limbii poetice, este determinată, conform cunoscutei postulări aristotelice, de abaterea sau devierea de la normă. Modernii au definit stilul în acelaşi sens,

această opoziţie limbă poetică/limbă comună constituind temeiul formulărilor lui Gh. Bruneau, urmat de P. Valery, şi al unei absolutizări progresive, unii stilisticieni, Jean Chen fiind cel mai radical printre ei, vorbind chiar despre stil ca despre o deviere ce frizează greşeala. Aşa cum preciza Gerard Genette, în Figuri, devierea este concepută ca o infracţiune: „Poezia nu deviază în raport cu o constantă tematică, ea îl violează şi îl transgresează, fiind însăşi contradicţia lui: poezia înseamnă antiproză. în acest sens precis s-ar putea spune că devierea poetică, pentru Cohen, este o deviere absolută (Gerard Genette. *Figuri,* Bucureşti, 1978, p. 217).

Un test static, efectuat prin compararea textelor poetice din epoci diferite, demonstrează procentul mărit considerabil al devierilor de la normă (discordanţa ritmică, gramaticalitatea rimelor, — care sfârşeşte în „noncategorialitate", în nelegarea între ele a vocabulelor din diferite clase morfologice, încălcarea normei prozaice a izocroniei dintre frază/sunet şi frază/sens) care indică 11% şi 18,6% la clasici, 19% şi 28,6% la romantici şi 39% şi 30,7% la simbolişti. Cam acelaşi procent gradual îl atestă şi predilecţia, studiată sub raportul pertinenţei epitetelor. În contextul limbajului poetic tabelul impertinenţei determinărilor arată 40,3 pentru clasici, 54 pentru romantici, 66 pentru simbolişti.

Acest tablou diagramat al involuţiei normei şi evoluţiei abaterilor relevă ideea lui Jean Cohen, după care devierea nu este un scop pentru poezie, ci un simplu mijloc. Or, devierea nu priveşte efectele de lexic sau privilegiile dialectale, ci întemeierea unui idiom special, căci ea nu îşi poate îndeplini funcţia poetică decât atunci când este un instrument al unei schimbări de sens: „Trebuie deci ca ea să stabilească, în interiorul limbii naturale, o anomalie sau impertinenţă, şi ca această impertinenţă să fie reductibilă. Devierea nonreductibilă, ca în enunţul suprarealist l'huître Senegal mangera la pain tricolore (...stridia din Senegal va mânca pâinea tricoloră"), nu e poetică: devierea poetică se defineşte prin reductibilitatea sa,

care implică în mod necesar o schimbare de sens, şi, mai exact, o trecere de la sensul „denotativ", adică intelectual, ta sensul „co-notativ", adică afectiv: curentul de semnificaţie blocat la nivelul denotativ (angelus bleau) se pune din nou în mişcare la nivelul conotativ (angilus paisible), şi acest blocaj al denotaţiei este indispensabil pentru eliberarea conotaţiei" (Gerard Genette. Ibidem, p. 222-223). Prin această substituire a conotaţiei de către denotaţie dispare momentul negativ al infracţiunii, impertinenţei survenite în versificaţie, predicaţie, determinare şi coordonare (gramaticală) a cuvintelor; semnificantul de conotaţie se instaurează autoritar şi se hrăneşte din procedeele ce se conţin virtual în structura limbajului. „A spune flarnme pentru amour înseamnă pentru mesaj a purta menţiunea: sunt poezie" (Jean Chen. *Structure du tangaje poetique,* Paris, 1966). Fie că suntem sau nu suntem de acord cu punerea în relaţie a limbajului conotativ cu emoţionalul şi al limbajului denotativ cu noţionalul, subscriem la evidenţa constatării că poezia reprezintă un limbaj specific şi că ea, aşa cum spune Mallarme, „răscumpără defectul", corectându-l, compensându-l şi recompensându-1. Implicându-1, suprimându-1 şi exaltându-l, ea îl desăvârşeşte şi se desăvârşeşte ea însăşi prin acesta poetizare a defectului.

După Heidegger, un astfel de proces de poetizare are loc printr-o revelare a nefiinţei care a pierdut capacitatea de a oferi şi de a păstra Fiinţa în funcţia ei de normă. Poezia e un proiect de luminare a adevărului, a stării de neascundere, este un act de poetizare *(Dichten)* într-un sens foarte cuprinzător. Cu alte cuvinte, poezia este rostire esenţială *(Sagen),* o proiectare a luminosului în care se vesteşte sub ce înfăţişare vine fiinţarea în deschis.

„Proiectul poetic provine din nimic, precizează Heidegger, în sensul că el nu-şi ia niciodată darul din realitatea obişnuită şi din cea ce ne-am deprins să considerăm a fi real. Dar, în măsura în care ceea ce a fost aruncat de către el nu este decât determinarea tăi-

nuită a *Dasein-ului* însuşi, ce aparţine Istoriei, el nu provine totuşi nicicând din nimic" (Martin Heidegger. *Originea operei de artă.* Bucureşti, 1982, p. 90).

Dezvoltând mai vechea distincţie între stilistica lingvistică şi stilistica literară, prin care acordă un deosebit credit operei ca entitate monadică ce se constituie după legi proprii, prin selectarea valorii semnificante a cuvântului şi interrelaţionarea mijloacelor extralingvistice şi nonlingvistice, Eugen Coşeriu consideră că limbajul operează creativitate prin însăşi esenţa sa cognitivă. Acesta „organizează" lumea, o ctitoreşte în sens heideggerian şi o aşează într-o reprezentare într-un mod hegelian, cuvintele fiind doar semne pentru o astfel de reprezentare şi iniţiind un sistem referenţial (prin referire la obiecte şi situaţii). Limbajul nu face decât să delimiteze fiinţa prin care se naşte fiinţa ca atare. Limbajul nu creează propriu-zis lumea, dar o face să fie, să existe prin delimitare verbală: „Lumea o avem numai fiindcă o organizăm prin limbaj sau, cum spun eu cu un exemplu în *Der Mensch und seine Sprache, se* înţelege că limbajul nu creează copacii, însă face să fie copaci, fiindcă, altfel, ei ar fi, de exemplu, numai „plante în general", împreună cu multe alte plante, sau ar putea fi numai o anumită speţă de copaci, sau ar putea fi cinci-şapte speţe diferite ş.a.m.d. Deci această delimitare a fiinţei, prin care, în realitate, se naşte Fiinţa ca atare, este dată prin Limbaj" (cf. *Fiinţă şi limbaj,* interviu cu E. Coşeriu realizat de Lucian Lazăr în *Echinox,* 1996, nr. 10-11-12, p. 3-6).

Spre deosebire de limbajul obişnuit, care doar construieşte şi reprezintă Fiinţa („Limbajul e Casa Fiinţei", spune Heidegger şi Coşeriu îmbrăţişează această propoziţie filosofică, dar nu în sensul *Daseiin-ului,* ci al lui *Sein* însuşi, al Fiinţei ca atare), limbajul poetic este absolut, având avantajul de a crea „lumi posibile".

Nuanţând şi întregind părerea lui Jakobson despre funcţiunea poetică a limbajului care este legată de funcţiunea metalingvistică şi cea reflexivă sau de reprezentare, savantul nostu precizează că

limbajul este şi o parte a realităţii, dar şi ceva ce se denumeşte prin limbaj. Se creează, astfel, un sistem complex de relaţii de tot felul, semnul funcţionând şi în relaţii cu alte texte, şi în relaţii cu lucrurile denumite şi cu sfera largă de cunoştinţe pe care le avem despre lume prin formele de cultură însuşită. Intră în joc o intertextualitate dinamică ce este impulsionată şi de actualizarea funcţiilor pe care le are limbajul de toate zilele; prin urmare, limbajul poetic este limbajul cu întreaga plenitudine funcţională. Printre citatele ilustrative găsim şi un exemplu din Sappho la care „sunt singură aici", relevă o singurătate profundă prin invocarea timpului care curge ca un râu pe lângă poetă.

Limbajul pare că coincide cu poezia, la marii poeţi, limbajul lor fiind chiar limba lor. Această identitate este afirmată de Hegel, de Vico, Heidegger şi Croce. In favoarea acestei identităţi ar fi autonomia limbajului sprijinită de captarea universului printr-o operă individuală, poezia fiind anume „o refacere a universului în individual": „Poezia este şi individ şi model universal" (cf. *Prelegeri şi conferinţe,* Iaşi, 1994, p. 24).

Concluzia este, însă, inacceptarea acestei identităţi, susţinută de Croce, căci subiectul care creează arta numai ca să fie se obiectivează în artă, el nefiind un subiect vorbitor sau creator de limbaj, ci „un subiect universal, un subiect care şi-a asumat responsabilitatea tuturor subiectelor".

Este un subiect absolut. Subiectul de limbaj are dimensiunea alterităţii, e un subiect între subiecte: „...Întâi de toate, limbajul este nu *comunicare de..., comunicarea unui conţinu!* (s.n. — M.C.), ci *o comunicare cu cineva* şi această comunicare cu cineva nu poate lipsi niciodată în limbaj, pe când în artă lipseşte în mod necesar. Aceasta înseamnă că numai dacă considerăm limbajul în raportul său cu subiectul care l-a creat şi cu faptul creat, adică dacă considerăm subiectul ca un subiect absolut, atunci limbajul este exact ca şi arta, este subiect care se obiectivizează. Dacă-l considerăm ca

subiect între subiecte pe acest subiect, atunci nu mai avem acelaşi rapott absolut sau, ca să sfârşim cu o formulă, limbajul este într-adevăr poezie, însă numai limbajul considerat ca absolut; nu limbajul, ci limbajul absolut, dezlegat de celelalte subiecte, este identic cu poezia" (Ibidem, p. 162).

Printr-un anume aspect al formulărilor sale Eugen Coşeriu se apropie de teoria misterului, a dublului-metaforic referenţial, pe care o găsim la Heidegger şi Blaga. Misterul heideggerian, sinonimizat cu exterioritatea mută a pământului celebrată de miturile agrare, e o „năvalnică pornire" după o retragere tacită în propriul conţinut, în sufletul autonom al interiorităţii. În rostirea esenţială, care survine în orice limbă — deci, şi în limbajul poetic — pământul se păstrează ca cel care e închis. Menirea ei este să aducă în deschis, să actualizeze nerostibilul ca atare. Pornirea năvalnică spre mister este o şansă de a deschide şi de a lumina cel puţin misterul. Opera este asemenea pământului: se închide în propriul ei semn de întrebare, neoferind niciodată un răspuns definitiv. Ea este deschidere posibilă. Ceea ce afirmă tranşant şi Eugen Coşeriu este o lume posibilă scoasă în fiinţă printr-o delimitare de elemente ale fiinţei. Principalul e să depăşeşti opacitatea exteriorităţii pământului şi să pătrunzi sufletul lui dincolo de metal, lemn, sunet şi cuvânt. Blaga vede poeticitatea în însăşi această materialitate substanţială a sunetului: „Cuvintele limbajului poetic devin revelatorii prin însăşi substanţa lor sonoră şi prin structura lor sensibilă, prin articularea şi ritmul lor. Ele nu exprimă numai ceva prin conţinutul lor conceptual, ci devin revelatorii prin însăşi materia, configuraţia şi structura lor materială (...) Limbajul poetic, prin urmare, prin latura sa materială, ritmică şi sonoră ca atare, este ceva „metaforic" (Lucian Blaga. *Trilogia culturii, Geneza metaforei şi sensul cultu-rii*, Bucureşti, 1969, p. 314).

De altfel, Eugen Coşeriu ilustra această concepţie blagiană a dublului-metaforic şi a misterului revelat prin cuvintele limbajului

poetic în încercările literare de tinereţe, în care cercurile păreau frânte, iar necunoscutul se proiecta dinamic pe cercurile sării: „Nesfârşitul ne-a furat ochii şi ni-l rostogoleşte pe cercurile sării" *(Scrisoare din stepă)*. Lucrurile, plantele, păsările, copacii poartă solii (ale Necunoscutului, bineînţeles), duc către o cauză, către un principiu divin, către un centru existenţial (blagianul Marele Anonim?), fapt care generează câte o întrebare înfiorată „Cine?":

„— Salcia mai plânge uneori, îmbrăţişând înserarea cu mâinile uscate. El i-a adus într-o zi barcă de hârtie, care s-a oprit în rădăcini. Barca purta numele unui copil care murise undeva departe. Dar corbul bătrân, care-şi avea cuibul în salcie şi care trecea drept foarte înţelept, credea că barca e o solie.

— Cine bate la fereastră?... Drum de gânduri oarbe. Făcliile ard. Tot mai ard. Cine le-a aprins? Cine le-a aprins?

— Pluta nu mai ajunge la ţărmuri şi înserările râdeau vag. Pân zele erau destrămate. O grădină imensă, cu copaci desfrunziţi aş teaptă undeva pe călătorul nebun să se întoarcă de pe mări" *(Iluzii mici)*.

Posibilul se naşte din semnele şi semnalele lucrurilor, dar este cu neputinţă de realizat. Limbajul ca rostire esenţială a lumii stă în cumpănă între naşterea sa din nimic şi naşterea sa din realul plin de posibilităţi al lumii. Drumul e nesfârşit, e drum lung de noapte. Cunoaşterea nu e atât co-noaştere, cum zice Claudel, ci naştere a (ne)cunoaşterii. Într-o miniatură posibilul căutat duce la Taină (la pierderea a „ceva din care nu ştie nimic"), iar acesta duce la absurd.

Limbajul *poetic* este esenţialmente un limbaj *absolut*. El este conceput, ca şi în cazul lui Heidegger, ca o „casă a fiinţei", dar nu în sensul că ar crea lumea *ex nihilo,* adică nu în sensul existenţei, al lui *Dasein,* ci, aşa cum am spus, în sensul lui *Sein,* al fiinţei însăşi.

Lumea există doar prin organizarea ei în limbaj, şi prin valorificarea posibilităţilor omului ca fiinţă spirituală. Limbajul doar ne

duce spre lucruri şi ne ajută să delimităm şi să identificăm anumite „moduri de-a-fi".

Limbajul poetic are, însă, facultatea de a crea „lumile posibile". Poezia lui Ion Barbu este o poezie a posibilităţilor limbii române *(La lingua di Ion Barbu,* 1949).

Misterul blagian trebuie interpretat ca o cunoaştere luciferică sau ca o cunoaştere metaforică: „În sens absolut, cultura este... o creaţie ex nihilo a unei lumi proprii a omului": „Chiar dacă pleacă de la o cunoaştere sensibilă a lumii aşa-zise obiective, în măsura în care i se prezintă ca obiectivitate, este construirea unei alte lumi, se înţelege că în sens absolut, nu în sens istoric" (Eugen Coşeriu. *Estetica lui Blaga în perspectivă europeană,* în vol. *Eonul Blaga,* Bucureşti, 1997, p. 26).

„Cosmoidul" blagian e o altă lume, cu legile şi normele ei specifice.

Opera poetică este, de fapt, un „cosmoid" ce valorizează posibilităţile realului de a fi — prin metaforă, prin rostire esenţială — fiinţă.

"Geniul latin" şi spiritul european

Exponenţii culturali ai gintci latine sunt modele excepţionale de interculturali, în sfera interculturalităţii intrând atât elementele de spiritualitate europeană cât şi elemente de spiritualitate caracteristice altor zone. Un exemplu, ilustrativ este personalitatea lui Mircea Eliade, în structura căreia PJ. Zwi Werblowsky, cunoscut profesor de istoria religiilor de la Universitatea din Ierusalim, vedea "o fecundă dispersie a informaţiei", ,,cromatica mozaicată a inteligenţei", "polimorfismul manifestării". Se adună în ea elemente asociate ale romanităţii, balcanităţii, slavofilismului şi francofilism ului, germanităţii. Însuşi Mircea Eliade vorbea despre participarea la o comunicare interfrontistă dintre culturi, despre situarea "aux confins des empires morts": "Mă simţeam descendentul şi moştenitorul unei culturi interesante pentru că e situată între două lumi: cea occidentală, pur europeană, şi cea orientală. Participăm la aceste două universuri. Occidental prin limbă, latină, şi prin moştenirea Romei în moravuri. Dar participăm de asemenea la o cultură influenţată de Orient şi înrădăcinată în neolitic. E o realitate valabilă pentru orice român, dar sunt sigur că e la fel şi pentru un bulgar, un sârbocroat şi, în general, pentru toţi Balcanii, pentru Europa de Sud-Est şi pentru o parte a Rusiei... Dar această tensiune creatoare e, poate, ceva mai complexă la noi, pentru că suntem aux confins des empires morts, cum a spus un scriitor francez. A fi român e, pentru mine, a trăi şi a exprima şi a valoriza acest mod de a fi în lume. De o astfel de moştenire trebuia profitat!..." (Lepreuve du labyrinthe).

Brâncuşi este de asemenea o personalitate interculturală, care a stimulat atât relaţiile din interiorul gintei latine cât şi a acesteia cu Europa şi întreaga lume. Tendinţa sculptorului român spre esenţe, spre compactizare, spre concentrare, spre formele-nucleu electrizează întreaga artă modernă. în arta sa primatul naturalităţii, care este o dimensiune prin excelenţă caracteristică spiritului latin mereu iubitor de organicism, nu pune în umbră aspectul intelectualizat al viziunii asupra lumii. Eugen Ionescu spunea că "viziunea creatoare care stă în spatele artei sale extrem de intelectualizată" a asimilat întreaga istorie a culturii, stăpânind-o cu siguranţă, respingând-o, ca până la urmă să se întoarcă la ea, s-o purifice şi s-o reînnoiască (Secolul 20, nr. 3, 1967, p. 33-34).

Omul pare la Brâncuşi, după cum spune poetul francez Jean Pollain, "dinafara timpului şi făcând parte din toate timpurile". După expresia poetului argentinian Hector P. Agasti, el este însuşi în lume şi el însuşi în sine "în totalitatea lui de fiinţă totală", iar după cea a poetului englez Francis Scarfe, graiuri le tuturor triburilor se amalgamează într-o "gramatică unică a existenţei".

Brâncuşi impune un model al armoniei, al echilibrului geometric clasicist în spirit latin. Omul lui e modelat după înseşi legile şi structura universului. Simbolismul bate în retragere în faţa elanului vital codificat; setea de geometrie e umilită de setea de organic, instinctul de abstractizare de instinctul de intropatic (termenii sunt ai morfologului culturii Worringer). Perfecţiunea organică este superioară celei geometrice; Brâncuşi rămânând, aşa cum afirmă memorabil Paul Andre "un anatomist în căutarea misterelor de ordin ontologic". Această asociere miraculoasă de geometric şi organic o remarca şi englezul Herbert Read: "De fiecare dată când sculpta un cap de om, o pasăre, un peşte,, Brâncuşi încerca să exprime forma organică în acea despuiere a sa care semnifica prin ea însăşi modul de existenţă a subiectului,

realitatea sa esenţială. Că în cursul acestei întreprinderi a ajuns adesea la forme care sunt geometrice sau chiar abstracte arată pur şi simplu înrudirea scopurilor lui Brâncuşi cu cele ale lui Cezanne" (Histoire de la peinture moderne, Paris, 1960).

Brâncuşi a exercitat o influenţă puternică şi asupra poeziei moderne care, în ciuda faptului că a fost pusă sub semnul zeului Hermes, adică al obscurităţii, tensiunii, contradicţiei, "închiderii", a promovat în linii mari cultul mişcării, al zborului, al deschiderii fiinţei spre "realităţi esenţiale" (cum va zice Brâncuşi). Găeton Picon afirmă că forţa poetică nu mai vine de la izolarea limbajului, ci din viaţa însăşi, de la "adeziunea la o conştiinţă deschisă spre o lume inepuizabilă" (Gaeton Picon, Panorama de la nouvelle litterature francais, Ed, Gallimard, Paris, 1988, p. 39).

Dinamismul, dimensiunea esenţială a artei lui Brâncuşi, devine o categorie estetică programatică şi pentru întreaga poezie modernă, fiind legată de durata bergsoniană, de timp. Bacherlard observa că la Mallarme clipa poetică, ce se vrea o clipă metafizică, este în contrasens cu timpul orizontal. De la Mallarme încoace, după cum se ştie, limbajul simbolic al poeziei este un limbaj autarhic care face abstracţie de limbajul realului.

Poezia lui Apollinaire, intimul Atelierului brâncuşian de la Paris, potenţează mişcarea în sens avangardist: în Subt podul Mirabeau pianările avioanelor, fiinţelor aeriene, ale păsărilor, îngerilor se asociază agitaţiei tumultoase ale străzii. Hristos apare ca un "prim aviator".

În Lesprit nouveau et les poetes, actul poetic este identificat mecanicii de precizie şi căutării de formule rare în spiritul matematicii, avântării în imensitatea necunoscută", unde "luminează focurile de bucurie ale semnificaţiilor multiple", precum şi în zonele tenebroase ale inconştientului. Dar nu călătoriile pe orizontală sunt importante, la Apollinaire, ci căderea în adâncimile abisale ale fiinţei.

Alain Bosquet elogia într-un poem dedicat lui Brâncuşi anume mişcarea gândului, zborul, freamătul spiritului: "Partir de lesprit qui bouge. / Habilles labstrait dun poids concret. / Donner du nouvement a une pensee. / Inventer Se vol" (Pomr Brâncuşi).

Am putea invoca drept exemplu şi relaţiile între Brâncuşi ca exponent al spiritului latin şi scriitori ce reprezintă diferite arealuri culturale: Rainer Marie Rilke, Ezra Pound şi James Joyce. Rilke, secretar şi monografist al lui Roden şi bun cunoscător al sculpturii lui Brâncuşi, este un mare poet al perspectivelor cinetice, investite cu sensuri existenţiale. Ţinta lui poetică este vastul cuprins al lumii, denumit Largul (Ofiene), pe care fiinţa îl străbate, alcătuindu-se, dezmembrându-se şi realcătuindu-se (Elegia a opta duineză). Ezra Pound, cu care Brâncuşi întreţine conversaţii intelectuale fervente, consideră că menirea artei este să dea mărturie despre natură şi condiţia umană, să ordoneze lucrurile, să dinamizeze prin muzicalizare, vizualizare şi ludizare. In finalui ciclului de Cantos face *un* elogiu lui Brâncuşi.

James Joyce cu Brâncuşi au un anumit crez comun: încredinţarea misterului, vitalismului (de esenţă nietzscheană), personalizarea, impersonalizarea şi supra-personalizarea creaţiei. "Imaginea estetică exprimată dramatic este viaţa purificată în imaginaţia omului şi reproiectată. Misterul creaţiunii, rămâne în interior înapoi şi înainte, deasupra operei sale, invizibile Portretul artistului în tinereţe, ed, franceză, Dedalus, p. 214).

Dialogul multicultural de azi este de neconceput, mai cu seamă în context european, tară clarificarea a ce reprezintă "geniul latin". Bineînţeles că el este. pluridimensional şi, în virtutea imposibilităţii de a defini clar un specific naţional, foarte greu de prins într-un singur concept. Virgiliu, Ovidiu, Dante, Rabelais, Hugo, Baudelaire, Balzac, Cervantes, Lope de Vega, Petrarca, Voltaire, Leopardi, Racine, Eminescu sunt

personalităţi diferite care pot fi evocate doar sub semnul eterogenului. Dincolo de anumite trăsături particulare s-a încercat totuşi să se întrevadă un model al "geniului latin" care ar aduna într-un singur conţinut echilibrul, claritatea, organicitatea, rafinamentul. Pornind de la încercările de a prinde culturile într-o concepţie monovalentă (conform mal entendu-ului din secolul a! XIX-lea), am putea atribui latinităţii cultul echilibrului, măsurii şi clarităţii, anglo-saxonismului preferinţe pentru empirism, germanismului predilecţia pentru metafizic şi aşa mai departe.

Mircea Eliade preciza că în asemenea definiţii trebuie să se pornească de la ambianţe şi de la faptul că "geniul latin" se caracterizează printr-o extraordinară capacitate de schimbare de caracter şi de viaţă în valorile lui spirituale: "În aceasta se vede o mare asemănare între misiunea istorică a Romei şi a geniului latin; asimilarea lumii şi transformarea ei în valori spirituale de circulaţie universală. Roma transforma pe barbari în cetăţeni romani, transforma o cultură locală în cultură ecumenică: geniul latin schimbă în cultură "peisagiile" cele mai variate, dă o semnificaţie spirituală experienţelor celor mai obscure, celor mai aride, celor mai insipide" (Mircea Eliade, Despre Eminescu şi Hasdeu, Iaşi, 1987. p. 26).

Demonstraţia iui Mircea Eliade se axează pe punerea în comparaţie a doi poeţi reprezentativi ai gintei latine: Camoens şi Eminescu.

Camoens aduce în cultura universală "o geografie" transformată în valoare spirituală, un tărâm "barbar" care capătă semnificaţie superioară. "Marea Tenebroasă", cunoscută până atunci doar de pescari şi marinari, devine obiect de inspiraţie poetică şi de contemplare estetică. Tot astfel, la Eminescu, Dacia cu mitul reînvierii ei, devine tărâm poetic, realitate geografică estetică. Rugăciunea unui Dac, din care Cioran zicea că se trage întreaga sa filosofie, Luceafărul cu substratul ei metafizic foarte ciudat, susţinut de dialogul dintre

pământ şi cer, dintre vis şi realitate, dintre geniu şi "cercul strâmt" al contingentului, Melancolie, Mortua est, Scrisoarea I, Doina, Glossă aduc în patrimoniul cultural comun al omenirii o concepţie asupra vieţii şi Cosmosului, un Weltanshaung particular, o paradigmă nouă a dialogului omului cu Dumnezeu (cu Demiurgul). Pesimismul eminescian se contopeşte într-o viziune tragică a existenţei, în care e resemnare calmă, dispreţ pentru moarte, caracteristice dacilor, dar şi valorizare în pozitiv a suferinţei: "O dulce resemnare faţă de devenirea universală, o melancolică dorinţă de reintegrare în Cosmos, de a reface unitatea primordială (când individul era încă încorporat în Tot), un sentiment de singurătate metafizică şi în mod special inefabilul dor românesc, sunt atâtea sporiri ale repertoriului spiritual latin" (Ibidem, p. 31).

Având calitatea de a fi receptiv la nou, de a fi deschis către valorile create pe diferite meridiane spiritul latin intră fără probleme în dialogul multicultural al lumii postmoderne.

Dimitrie Cantemir şi „lavirinthul" baroc

Dăscălit în adolescenţă de grecul Ieremia Cacavela, om erudit, format în spiritul Contrareformei de lecturile făcute acasă din Miron Costin, Dosoftei, Ureche, Udriştc Năsturel şi format intelectual la Conslantinopol (poartă de confluenţă a Occidentului şi Sud-estului european, după expresia lui Iorga), unde îi cunoaşte pe cărturarii greci din cadrul Academiei constantinopoîiene, pe Alexandru Mavrocordat şi filozofii-peripateticieni Antonie Spandoni, Blasie, pe Melelic, Iacob Mănos din Argos, „principele filozofilor", pe Es'ad Effendi din Ianina, Dimitrie Cantemir devine o personalitate intelectuală de prim ordin în epocă, purtând marca doctrinei neoaristotelice şi aceleia a lui Van Helmont. Dimensiunile neobişnuite ale acestei personalităţi se conturează limpede în *Divanul, sau gîîceava înţeleptului cu lumea, sau giudelul sufletului cu trupul,* tipărită în greceşte şi româneşte (Iaşi, 1698), într-un compendiu al operelor lui Van Helmont în latineşte şi româneşte, precedat de un encomion la adresa filozofului, care va pregăti masiva scriere *Sacrosanctae scientis îndepingibilis imago (Icoana de nezugrăvit a ştiinţei sacrosanctae,* scrisă în 1700), *istoria ieroglifică* (1705), *Monarchiarum physica examinalio (Interpretarea naturală a monarhiilor,* 1714), *Descriptio Moldaviae* (Descrierea Moldovei, 1715, trad. germană, 1769), *Historia Moldo-Vlahica* ce poartă în versiunea românească titlul *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor* (1717-1723); *Vita Constantini Cantemyriii (Viata lui Constantin Cantemir,* 1716-1718); *Incrementa atque decrementa aulae*

othomanicae (Istoria creşterii şi descreşterii Porţii otomane, 1714, 1716, trad. engleză, 1734-1735, trad. franceză, 1743, trad. germană, 1745) şi *Kniga sistima iii sostoianie muhammedanskoi relighii (Sistemul sav întocmirea religiei mahomedane,* versiunile rusă şi latină. 1722).

Modelul metafizic, pe care ni-l propune Dimitrie Cantemir, se desprinde de scolastici şi peripateticienii aristotelici (deci şi de Aristotel) şi denotă o încercare de a împăca determinismul natural cu teismul. Ordinea naturală (*ordo naturae, ordo naturalis)* este pusă sub semnul imuabilului, necesarului şi ai continuităţii niciodată tulburată, întreruptă. în această ordine hazardul este totuşi cauzal, lucrurile „tîmplătoreşti" fiind pur şi simplu imprevizibile în raport cu cele „fiinţăşti" care sunt previzibile. „Durata particulară" a lucrurilor ţine de viaţa sau fiinţarea lor, prezentându-se în raport organic cu „timpul universal", aşa cum „viaţa particulară" nu poate fi concepută fără „viaţa universală[1]'. Nota originală pe care o aduce în modelul său ontologic este circularitatea, orice fiinţă parcurgînd un cerc al devenirii: naştere, creştere, descreştere (pieire) şi transmutându-se sub formă de arheu, de principiu siminal universal în alte fiinţe care parcurg acelaşi cerc. Filozofia istoriei se axează la Cantemir, pe această circularitate arheală (asupra concepţiilor filozofice cantemiriene vezi Petru Vaida, în vol. *Istoria filozofiei româneşti* vol. I, Bucureşti, 1985, p. 182-224). Cercul presupune o închidere barocă în sine, de care fiinţa nu poate scăpa; de aci predeterminarea ei tragică, în viziunea cantemiriană.

Dimitrie Cantemir începe prin a se angaja într-un dialog în cheie platoniciano-scolastică cu Lumea în postură specifică de *Înţelept:*

„ÎNŢELEPTUL. Vrere-aş şi aş pofti ea să ştiu, precum mi se pare, o! Lume falnică, amăgitoare şi trecătoare. Cine te-a făcut? şi ce eşti? de când eşti? de când eşti şi cum te ţii?

LUMEA. Eu sunt fapta şi plăzmuirea a vecinicului împărat, şi sunt grădina plină de pomi; sau pomi plini de roadă. şi mai adevărat: vistiar plin de tot binele. Şi sunt 7207 de ani de când într-acesta chip frumos Domnul m-a meştegugăit, şi mă ţiu cu oamenii şi oamenii cu mine".

Aşa cum sugerează titlul disputa se face sub formă de *divan,* de *gîlceavă,* de *judeţ,* ceea ce, în limbaj modern, înseamnă dialog, meditaţie etică şi existenţială sub formă dialogică disimulată. Zicem „disimulată", căci avem de a face de fapt cu un monolog în stil baroc.

Dimitrie Cantemir se impune, esenţialmente, ca o figură barocă, ca o personalitate accentuat-barocă, acestui tip fiindu-i caracteristic spectacolul confesional exacerbat, deschis, larmoyant, tensionat şi plin de efecte teatrale, nutrite din jocul ciudat, din iluzionare şi în-scenare, din imitaţie, deghizare şi mistificare. Wolflin credea, pe bună dreptate, că spiritul baroc se desfăşoară pe verticală, având un caracter ascensional infinit şi că pe orizontală se mişcă sub semnul general al instabilităţii, oscilării şi caducităţii. În baroc două simboluri ar fi dominante: Circe care semnifică metamorfoza şi păunul care reprezintă ostentaţia, artificiul spectacular, fastul decorativ, asistate de Don Juan, simbolul instabilităţii pe plan etic, al imediatităţii şi degustării superficiale, momentane a plăcerii senzuale şi senzoriale.

Omul baroc se împotmoleşte în contrarietate, în alternanţă, în momentul şocant al schimbării şi mişcării, rămânând prin acest şoc psihologic prizonierul deziluziei, incertitudinii, nihilismului existenţial, vidului intelectual, oscilaţiei, visului, mirajului, aparenţei. Singurele perspective care i se deschid şi care sunt „limpezi" sunt cele ale *iluziei,* ale ceţurilor metafizice. Dualismul, duplicitatea, ipocrizia devin moduri de existenţă ce implică şi un rafinament al trăirii sentimentelor negative, „decadente", a plăcerilor bolnăvicioase, perverse, anormale. Această trăire, extrem de teatralizată, cu

grimase, paradă, travestiuri şi afectări ce sfidează normalul, naturalul, apare sub forma italienei *dissimulazione onesta,* spaniolei *discreion (prudencia),* francezei *honn-etete* (maitrise de soi). Trecîndu-le în revistă ca principii teoretice, Adrian Marino conchide că barocul e o mentalitate, un stil şi un tip de existenţă bazat pe un joc mascat/autodemascat al contrariilor, care se îngână, se metamorfozează, alunecă unul peste altul în chip glisant, se tensionează şi se slăbesc reciproc: „Nota caracteristică a acestui stil ar fi deci tensiunea, predispoziţia esenţială spre efect de disonanţă şi contrast - de la simpla surpriză şi unire pînă la ruptura şi discordanţa dramatic-patetică, creatoare de impresii instabile, mobile, caleidoscopice, tot mai violente, efect al unei tendinţe de supraabundenţă şi confuzie progresivă a conturelor. Căci condiţia, şi în acelaşi timp tehnica tipic barocă, rămîne mereu disputa dintre conţinut şi formă, respectiv între esenţă şi aparenţă, conflictul dintre existenţial şi vizual, rezolvat doar pentru o clipă, anulat în însăşi confruntarea şi suprapunerea efemeră a celor două planuri" [I, p. 235].

Anume o astfel de dispută constituie axul universului cantemirian, care este labirintic prin excelenţă, labirintul fiind iarăşi un mare simbol baroc. Hăţişurile, ocolurile şi buclele labirintice „ieroglofizează", ascund, cufundă totul în zonele iluzoriului: ale vidului lăuntric, ale substraturilor şocante şi teatralizării fastuoase cu măşti suprimătoare de „serios", de sens precis: „Totul se petrece ca şi cum materia ar mima spiritul, mistificaţia s-ar suprapune adevărului, minciuna aparenţei ar înlocui esenţa, tranzitoriul ar lua locul idealului, halucinaţia şi forma ar aboli fugitiv realitatea, profanul ar absorbi sacrul şi i s-ar substitui. De unde şi ruperea imaginii de substructura "trăirii" sale, efortul său exacerbat de a seduce, convinge şi iluziona prin ea însăşi. Pe scurt, un formalism patetic, sentimentul "artistului-în-reprezentaţie", teatralitatea, spectaculozitatea, care-şi propun să devină propriul lor

LUMEA. Eu sunt fapta şi plăzmuirea a vecinicului împărat, şi sunt grădina plină de pomi; sau pomi plini de roadă. şi mai adevărat: vistiar plin de tot binele. Şi sunt 7207 de ani de când într-acesta chip frumos Domnul in-a meştegugăit, şi mă ţiu cu oamenii şi oamenii cu mine".

Aşa cum sugerează titlul, disputa se face sub formă de *divan,* de *gîlceavă,* de *judeţ,* ceea ce, în limbaj modern, înseamnă dialog, meditaţie etică şi existenţială sub formă dialogică disimulată. Zicem „disimulată", căci avem de a face de fapt cu un monolog în stil baroc.

Dimitrie Cantemir se impune, esenţialmente, ca o figură barocă, ca o personalitate accentuat-barocă, acestui tip fiindu-i caracteristic spectacolul confesional exacerbat, deschis, larmoyant, tensionat şi plin de efecte teatrale, nutrite din jocul ciudat, din iluzionare şi în-scenare, din imitaţie, deghizare şi mistificare. Wolflin credea, pe bună dreptate, că spiritul baroc se desfăşoară pe verticală, având un caracter ascensional infmit şi că pe orizontală se mişcă sub semnul general al instabilităţii, oscilării şi caducităţii. În baroc două simboluri ar fi dominante: Circe care semnifică metamorfoza şi păunul care reprezintă ostentaţia, artificiul spectacular, fastul decorativ, asistate de Don Juan, simbolul instabilităţii pe plan etic, al imediatităţii şi degustării superficiale, momentane a plăcerii senzuale şi senzoriale.

Omul baroc se împotmoleşte în contrarietate, în alternanţă, în momentul şocant al schimbării şi mişcării, rămânând prin acest şoc psihologic prizonierul deziluziei, incertitudinii, nihilismului existenţial, vidului intelectual, oscilaţiei, visului, mirajului, aparenţei. Singurele perspective care i se deschid şi care sunt „limpezi" sunt cele ale *iluziei,* ale ceţurilor metafizice. Dualismul, duplicitatea, ipocrizia devin moduri de existenţă ce implică şi un rafinament al trăirii sentimentelor negative, „decadente", a plăcerilor bolnăvicioase, perverse, anormale. Această trăire, extrem de teatralizată, cu

În *Izvoditorul cititorului, sănătate,* ni se precizează trei obiective ale *Istoriei ieroglifice,* prima fiind dezvăluirea faptelor şi întîmplărilor sub formă teatrală în faţa cititorului: „... numere, nevoinţe şi fapte, aşa de tot dezvălite în mijlocul theatrului cititorului a le scoate şi faptele într-ascuns lucrate iară nici o siială în faţă a le lovi..." Al doilea este *ieroglifizarea* persoanelor concrete, identificate cu păsări şi dobitoace, iar cel de-al treilea este transformarea discursului narativ într-un spectacol „ritoricesc" autarhic, care ţine de legi intrinseci: „A triia şi cea mai cu deadins pricină ieste că nu atîta cursul istoriei în minte mi-au fost, pre cît spre deprinderea ritoricească nevoindu-mă, la simcea groasă ca aceasta, prea aspră piatră, multă şi îndelungată ascuţitură să fie trebuit am socotit".

Actul scrisului nu mai ţine cont, la Cantemir, de *cursul istoriei,* ci de *cursul scrisului* însuşi, eliberat din chingile mimesis-ului şi ascultînd doar de propriile legi. Plăcerea de a scrie, devenită suverană, cufundarea narcisică în scris, în „voroavă" este totul. *Scrisul* înseamnă, la autorul *Istoriei ieroglifice, scriitură, „voroavă",* adică - în sens actual - *discurs.* „Voroava" se alcătuieşte cu de la sine putere, după legi exclusiv „ritoriceşti" (nu mimetice) şi principii autonome de „vorovire". *Meşteşugul* este cel care decide cursul scrisului, absolut independent de cursul istoriei. Discursul narativ este, indiscutabil, unul metalingvistic (în sens modern), textul cantemirian fiind eminamente un metatext. Sub semnul plăcerii, să-i zicem rablaisiene-crengiene, a *vorovirii,* el se joacă şi se dejoacă, jucându-i şi dejucându-i pe ceilalţi, construieşte şi deconstruieşte, formează şi deformează, urieşeşte şi diminuează perspectivele, maschează şi demaschează, ascunde sensurile şi le revelează, se iluzionează şi se dezamăgeşte, revenind la real, se însufleţeşte şi se întristează. Îi slujeşte, în aceste aventuri metalingvistice, deopotrivă pe Dedalus, Proteu (Circe), meşteşugind şi metamorfozîndu-se în timpul meşteşugirii (meşterşugirii). Căci

meşterşugul are o raţiune a lui, raţiunea jocului labirintic al vorovirii. Discursul narativ cantemirian este un discurs baroc, un discurs labirintic. Vorbirea Ciorii „atice" este cu cheie, adică labirintică: „Insă ori mulţimea au varvarizmit. ori Brehnacea au solichizmit, ori Cioara au aticit, ori Cuconozul au băsnuit, a Ciorii glas pre cît mai mult să tîlucia, pre atîta mai mult în lavirinthui a deschide să vă învrednici supt vremile de apoi ieste să aşteptăm".

De fapt toate personajele alegorizate prin păsări, dobitoace, jigănii, îşi încuie „voroava" în „lavirinthui necunoştinţei", ţinînd nişte discursuri ermetice, care constituie ceremonialuri ezoterice sfîrşind prin exces verbal, printr-o „trăncăneală" caragialiană gratuită, în absurd, în nonsens. Toate personajele se neantizează prin alunecările ritorice în vidul nesemnificaţiei. În tendinţa lor de a-i devora pe ceilalţi - căci teatrul animalier este un război al poftelor, al pornirilor lăcomoase, un *bellum omnium contra omnes* şi un b*ellum internecivum,* un război până la exterminarea deplină - ei se autodevoră prin propriul limbaj. Sunt, prin urmare, victime ale neantului verbal, în cursa căruia cad, răzbunaţi prin această proiectare de Autorul-Inorog. Cantemir este un maestru al schimbării planurilor, regimurilor şi perspectivelor stilistice sub semnul „temeiului voroavei", şi „ceinţei poveştii", adică al substanţei discursului, al strategiilor, imperativelor narative. Schimbările dese de registre ale stilului se fac datorită valorificării măiestrite ale „minunatei dulceaţă de voroavă" şi ale tuturor formulelor narative caracteristice divanului (gîlcevei): meşteşugul voroavei „învăţate", „ritoriceşti", bine articulate, ceremonioase, acela al blestemului, imprecaţiei, ..probodzirii" şi al laudei, al topurilor ipervoliceşti şi celor alternative, litotice, al „sunetelor jealnice, eleghiilor căialnice şi traghiceşti", pe care le aude Cameleonul, al pildelor, sfaturilor prezente în sentinţe şi apoftegme, al tîlcuirii de vise „giurământului", al descântecului în (stil popular); cităm pentru

invenţia lexicală ingenioasă blestemul adresat Hameleonului: „Şi aşa, Hameleonul de la Şoim ieşind, dormire iară dormire să dormitedze şi somn fără somn să somnedze la stratul culcuşului său să dusă [o, mai bine în veci să fie murit decât dormire ca aceasta să fie dormit! O, mai bine mort să se fie sculat decît somn ca acesta să fie somnat! O mai bine într-o faţă şi aceia în piatră să se fie întors decât aşe în multe feliuri de stricăciune şi fără folos! O, faptă spurcată şi lucru scârnav, o, batgiocură de batgiocurit şi ocară de ocărât, vino, dintele şarpelui, aleargă coada scorpiii, şi adevărul mărturisiţi de să află la voi vinin şi toapsăc (otravă) ca acesta cu carile supt limba Hameleonului din fire izvoreşte, din meşteşug să înmulţeşte şi spre băutură la inimă curaţilor să dospeşte şi să mesteşte!..]

Însuşi Cantemir vorbeşte, anticipând surprinzător conceptele moderne de pădure şi de căi primejdioase care amintesc de cunoscutele noţiuni naratologice ale lui Umberto Fxo: „Hameleonul dzisă: "Şoimul spre amândoaî monarhiile aieve nepriietin şi cumplit vrăjmaş a fi s-au arătat, şi pre mine de atîta vreme în rîs şi batgiocură tiindu-mă, toate şi mai nenumăratele mele slujbe în prav şi în pulbere le-au vînturat, de vreme ce, precum bine ştiţi, ca cu toţii sfatul la un loc pusesem, ca doară vreun mijloc a să afla s-ar putea cu carile pre Inorog la prundiş să-l coborîm şi pre nepriietinul obştii la strîmptul lui şi la largul nostru să-l aducem, la care lucru cu toţii, ca într-o desime de pădure umbroasă şi ca într-o noapte nuîroasă şi întunecoasă cu gândurile rătăcind şi cu socoteala orbăcăind, îmblam (că întunecarea minţii, decît a nopţii mai grea, şi pierderea socotelii decît a căii mai primejdioasă iestc) f".

Utilizând terminologia lui Gerard Genette, am putea spune că Dimitrie Cantemir îmbină în felul său povestirea *homodiegelică* ce presupune identificarea naratorului cu personajui şi povestirea heterodiegetică în care naratorul se disociază de personaj. „Disocierea *dintre autor şi personaj* (AP) defineşte regimul (tematic) al alobiografiei, ficţională

(heterodiegetică precum în *Tom Jones* sau homodiegetică precum în *Gil Blas)* sau factuală (în genere heterodiegetică, precum în istorie sau în biografie, căci aici regimul homodiegetic ar presupune că cititorul îi atribuie povestirea "personajului" său, cum face Yourcenar în cazul lui Hadrianus, ceea ce induce inevitabilul - revin asupra acestui lucru - un efect de ficţiune), după cum identitatea lor (A = P) îl defineşte pe cel al biografiei (homo-sau heterodiegetică)" [1. p. 147].

În cazul *Istoriei ieroglifice* cantemiriene avem o asociere/disociere complexă dintre personaj şi narator, care este şi autor şi naratorul ce reproduce ceremonialurile verbale ale celorlalte personaje. Discursul este autobiografic şi totodată alobiografic, homodiegetic şi heterodiegetic cu precizarea că autorul-personaj care este şi naratorul propriului ceremonial şi al ceremonialurilor străine (alobiografice) stăpîneşte raporturile, le subsumează rolului său suveran şi de om superior. Inorogul e fiinţa care luminează fundăturile şi ocolişurile Labirintului, căci Împărăţia Epithemiei e un univers ermetic închis, un univers al morţii, un „univers fără soluţie", sinonim cu spaţiul închis al Infernului (după definiţia sugestivă a Doinei Curticăpeanu). E un univers neantizal de demonica „poftă a lăcomiei", de pizmă şi voinţa de putere nietzscheană. Nu putem vorbi de o heterodiegeză, ci de o homodiegeză care îşi subordonează tiranic toate elementele heterodiegetice (alobiografice) şi suprapune total povestirea factuală celei ficţionaie. E vorba de o proiectare disimulată în ceilalţi, de o conştiinţă lucidă a contrastelor firii sale (fapt demonstrat de Manuela Tănăsescu în cartea *Despre Istoria ieroglifică, apărută în 1970).*

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Marino Adrian, *Dicționar de idei literare,* vol. I. - București, 1973, p. 235

2. Genette Gerard, *Introducere în arhitext, ficțiune și dicțiune.* -București, 1994, p. 147.

Traducerea poeziei, poezia traducerii

Vorbim cu asupra de măsură (precum ar zice Maiorescu) despre globalizare, europenizare, mondializare, multiculturalism, noţiuni care presupun un proces - de obicei obligatoriu, apodictic, supus unei legităţi a dictatului necesar -de integrare sau chiar de anexare (cuvânt care, evident, ne îngrozeşte).

Profesorul Valeriu Rusu priveşte acest proces cu profundă înţelegere, percepându-1 ca fiind foarte nuanţat şi cu multă linişte etică (precum ar zice Hegel), Pentru Domnia Sa, nu există decât interferenţe active şi retroactive, bazate pe un dialog al valorilor, pe ceea ce numeşte „Traduction et Plurilinguisme". Traducerea devine, în concepţia universitarului de la Aix-en-Provence, un dialog plurilingv, o intercomunicare a limbilor, sustrasă de sub supoziţia unei intraductibilităţi fatale (în special a poeziei). Împărtășind o astfel de credinţă, „tradusă" şi în acţiuni concrete, vorbeşte într-un studiu cu un amplu repertoriu al demonstraţiei practice despre traducerea poeziei şi poezia traducerii (a se vedea Cahier d'etudes romanes, nouvelle serie, n. 7 (2002), Traduction et Plurilinguisme, vol. 1-2, equipe d'accueil etudes romanes, Universite de Provence, p. 3-20).

Exemplele sunt alese, bineînţeles, din poezia *bună* românească, adică din Eminescu, Blaga, din unii poeţi contemporani.

Care ar fi catehezisul traducerii după Valeriu Rusu?

O traducere este o transpunere a sentimentului poetic a unei idei într-un text poetic (lingvistic), e un soi de metatraducere ori retraducere.

Pentru a traduce e nevoie să exploatezi toate cunoştinţele (lingvistice, culturale, în general) şi toate disponibilităţile poetice spre a reconverti mesajul poetic al textului de „plecare" într-un mesaj poetic al textului de „sosire".

Întrucât traducerea (în primul rând, cea a unui text poetic) este un act de cultură care se realizează între două limbi-culturi (o limbă nu este o simplă colportatoare a culturii, ci „cultura însăşi", precum spunea Roman Jakobson), putem vorbi de o anexare fără conotaţii imperialiste, pe care o remarca Blaga: *„A traduce înseamnă a anexa. Un popor poate să anexeze alt popor traducând literatura acestuia în limba sa. Iată o formă înaltă şi sublimă a operaţiei de anexare. Poporul anexat creşte şi se înalţă"* (L. Blaga, Elanul insulei, Cluj-Napoca, 1977, p. 175).

Cum se poate face o traducere bună a unui text poetic în plan practic? Valeriu Rusu se înarmează cu o strategic programatică, verificată în atelierele sale de la Aix-en-Provence. Profesorul român trebuie să explice, să interpreteze textul românesc, ca apoi studenţii străini (francezi în cazul de faţă) să transpună în limba lor română, căci vibraţia gândului şi a imaginii poetice, unice poţi şi o ai numai în limba maternă. Aceştia din urmă îşi aleg textele în funcţie de afinităţile particulare, discutând apoi, în colectiv, pentru a nuanţa şi a apropia traducerea de spiritul originalului.

Cele două volume conţin un adevărat spectacol intelectual, constituit din aspecte comparate-teoretice, în care sunt cuprinse diferite arealuri: hispano-american, italian, paraguez, românesc (inclusiv cel basarabean), guatemalez, studiile fiind semnate de profesori-traducălori: Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecun, Adriana Castillo-Berchenko, Estelle Variot, Gerard Gomez, Sophie Saffi (Universitatea din Cluj-Napoca - Universitatea din Provence), Ana Guţu (Universitatea Liberă Internaţională din Chişinău).

Fenomenul abordat în majoritatea studiilor este bilingvismul. În sfera preocupărilor intră şi ceea ce s-ar putea numi poetica traducerii (traducerilor). Înţeleasă ca artă, ca domeniu al creaţiei propriu zise. Pornind de la *Paralipomenele* lui Leopordi, Perle Abbrugiati vorbeşte, înlr-un studiu dens, despre traducere, translare, transpunere, transgresare, despre fidelitate şi finalitate, despre raportul dintre italiană şi franceză. Estelle Variot cercetează traducerea, într-un studiu substanţial, sub aspectul plurilingvismului, utilizând un bogat sistem de referinţe teoretice. Sunt analizate aspectele psihologice şi dimensiunile etnosociologice, tipurile de traduceri şi traducători, obstacolele (polemice, istorice, teoretice, după J. R. Ladmiral) punţile interculturale.

Estelle Variot este şi o traducătoare care îşi ilustrează practic preceptele teoretice, propunând, în cel de-al doilea volum, versuri foarte inspirate din Marin Sorescu, Grigore Vieru, Vasile Romanciuc, Iulian Filip, Ion Hadârcă, Nicolae Dabija. Din economie de spaţiu, vom da un singur exemplu, -poezia *Cântec basarabean (Chant bessarabien)* „Basarabia -frunză / pe două ape - / un val o scufundă, / un val o ridică, / ah! cum o poartă - o apă vie, / o apă moartă... // Basarabia -frunză pe două ape../'. „La Bessarabie - feuille - sur deux eaux, / feuille / sur deux eaux - / une vaque la souleve, / ah, comme elle est portce - / par une eau vive, / par une eau morte.../ La Bessarabie - feuille / sur deux eaux...".

Traduceri în franceză şi în persană ne mai propun Parviz Abolgassemi, Tania Mendez, Adrian Chircu, Franck Juin, Celine Portet, Jenifer Blanc, Ludmila Cabac.

Sunt studii care ilustrează teza ilustrului profesor că o traducere a poeziei se poate converti într-o poezie a traducerii.

Marin Preda necunoscut : timp, arhetip, boicot al istoriei

Volumul lui Victor Crăciun Marin Preda necunoscut (Liga Culturală pentru Unitatea Românilor de Pretutindeni şi Editura Semne, 2003, ediţie de Cristiana Crăciun, cuvânt înainte de acad. Eugen Simion, cu mărturii de Cornel Popescu, Petre Anghel, Eugenia Anghel Miulcscu, Ion Brad, Corneliu Leu, Vasile Blendea, Radu Cârneci, V. Samoşkin, Neculai Mancaş, Cristiana Crăciun; album fotografic de Vasile Blendea) - adevărată revelaţie în domeniul cercetării documentar-arhivistice a biografiei de creaţie a autorului Moromeţilor. care ar putea fi denumită *postgeneîică* -comportă două aspecte semnificative complementar-organice: imaginii unui Preda necunoscut i se asociază imaginea unui Preda autonecunoscut, aflat într-o chinuitoare cunoaştere de sine cu desfăşurare procesuală, dialectică prin excelenţă.

Cea dintâi imagine e pur documentară, conturându-se prin preţioase completări şi precizări oferite de studiul manuscriselor şi al mărturiilor fixate în interviuri şi secvenţe publicistice semnate de însuşi autorul şi - ceea ce este deosebit de important - de punerea în (in)ecuaţic a proiectelor şi variantelor realizate cap-coadă. Este ceea ce se cheamă valorificarea patrimoniului manuscriptic cu toate enigmele sale, care presupune şi prezenţa unui spirit cercetător-detectivist (şi Victor Crăciun îl posedă cu adevărat, aplicându-1 cu o învederată afecţiune faţă de scriitor).

Aflăm, în consecinţă, informaţii surprinzătoare despre încercarea de a plăsmui un Ulysse ţăran, despre temerara

întreprindere de a ne da o trilogie despre război (deci încă două volume ale Delirului), despre existenţa a trei versiuni a Moromeţilor (versiunea A - Oameni urâţi; versiunea B -Sfârşitul Iui Moromete; versiunea C - Moromeţii, la rândul ei *a* şi *b),* despre păstrarea unui manuscris inedit Întâia moarte a lui Micula Mircea, care constituie de fapt cel de-al doilea volum al Moromeţilor, despre unele proiecte rămase nefinisate, precum întâia moarte a lui Anton Tudose şi Adam Fântână; despre un proiectat, cel de-al treilea *Delir,* Delirul lui Stalin şi despre întreaga poveste a scrierii Delirului.

Odiseea scrisului, scrierilor şi scriiturii lui Preda, privită ca fenomen estetic, etic şi psihologic ca tip de comportament Creativi ne relevă un constructor ambiţios, de factură monumental - epică şi monumental-epopcică, din zodia, pe care o credea în intimitate electivă, a . lui Dante/Balzac/Tolstoi/Galthsworthy. A proiectat chiar, cutezător, o Comedie ţărănească în sens balzacian şi o epopee a războiului (şi păcii) în sens tolstoian.

Este un împătimit al scrisului, înţeles ca scriitură frământată, niciodată încheiată, supusă unui supliciu demonic al creaţiei, unei îmbrăcări permanente a cămăşii lui Nessus, punitive prin definiţie (invocate, după cum se ştie şi de Eminescu în Odă în metru antic). Este un fanat, un mistic al creaţiei epice, vrăjit, după cum se vede de fatidica cifră "3", care semnifică o triadă hegeliană a tezei/antitezei/sintezei, o logică dinamică, lupascîană, a contradictoriului. Demonul contrariului şi al autocontrarierii lucrează în fiinţa creativă a autorului Moromeţilor, care cunoaşte un complex sado-masochist ai autoflagerării, apropierii şi detaşării de universul ţărănesc şi de eroii săi, al nemulţumirilor de proiecte şi de variantele finisate, al amânărilor continue şi revenirilor infinite la ceea ce era părăsit parcă definitiv.

Este un creator într-un delir al construcţiei (de)construcţiei, al autoconstrucţiei/auto(de)construcţiei, căci este învederată meditaţia permanentizată asupra rolului şi funcţiei naratorului (în raport cu celelalte personaje) şi eforturile de a cunoaşte strategiile prozei moderne. Prin înseşi aceste acţiuni de autocunoaştere el devine un tradiţionalist învins de modernitate, un creator obiectiv (în sensul lui G. Ibrăileanu), axat pe o perspectivă a narării, convertit în cele din urmă (în Cel mai iubit dintre pământeni) la un mod poliperspectivic, faulknerian, de a nara.

În pian genetic interior căutările de sine, prospectările propriului Eu creativ sunt şi mai înverşunate şi mai dramatice. Odiseea clarificărilor se intensifică odată cu formularea obiectivului de a crea un Ulysse ţăran, adică un personaj mitic, arhetipal, venit din vechimea ţărănească, dar totodată reactualizat, afectat de cele două războaie mondiale, supus însăşi primejdiei pierderii identităţii.

Marca de mare prozator o dă această aplecare meditativă persuasivă asupra mecanismului rămânerii în arhetip (ab originem, după cum precizează sugestiv Victor Crăciun), în boicotul istoriei şi a acceptării timpului răvăşitor şi modelator de alte moduri de viaţă. Marin Preda rămâne, astfel, un plăsmuitor de moduri existenţiale, pe care caută să le desluşească în contextul ceţos şi iraţional al istoriei.

Atestăm, prin urmare, modificări esenţiale de accente puse în strategiile narative: mai întâi, prozatorul crede în importanţa faptelor, apoi focalizează atenţia asupra timpului trăit, experienţei existenţiale, ca în cele din urmă să ajungă la conştiinţa regalităţii istoriei cu mult disputata sa esenţă raţionai/iraţională. ("Toate fiinţele umane existente pe pământ fac istorie", va spune el cu aer programatic).

Despre valoarea simbolică a personajelor şi faptelor acestora Preda vorbeşte în proiectul romanului Adam Fântână: "În acest roman veţi întâlni câteva vicii specifice: supunerea

(Vatică), provocarea şi setea primitivă de dominaţie (Isosică), instinctul bestial de proprietate (Dan Busoi), intriga şi meschinăria, goana după bunuri materiale prin însuşirea lor din grămada publică (Bilă, Isosică, Plotraga), sentimentul rău folosit (Mărioara Fântână), incapacitatea şi neputinţa de a învinge răul (Ştefan Busoi) etc. Ciocnirea între purtătorii acestor vicii duce la moartea eroului, un om a cărui singură scădere este aceea că nu înţelege repede şi profund lumea în care trăieşte şi nu ştie să fie prudent".

Cu timpul, creşterea dimensiunilor epice râvnite sub semnul danteştei şi balzacienei Comedii aduce o altă contradicţie interioară în fiinţa creatorului Marin Preda: înlănţuirea faptelor nu mai are un nex cauzal, o raţiune epică limpede. Pe prozator îl copleşeşte, acum, conştiinţa iraţionalilăţii istoriei. El nu mai poate pune diagnosticul exact delirului celor trei personaje de referinţă, Hitler, Stalin, Antonescu. În planul strategiei narative accentul se deplasează de la veridic la verosimil. Documentul ca atare nu este revelator, dacă nu e un document "autentic, uman şi istoric": "Am selectat acele fapte care să dea impresia de adevărat, nu de document. Adevărat, în sensul artistic, în sensul invenţiei. Nu orice document are aceste calităţi. În ce mă priveşte, consider că documentul şi nu televizorul sau cinematograful, şi anume documentul autentic, uman şi istoric, este cel care poate concura opera de ficţiune. Ficţiunea nu trebuie să meargă prea departe. Altfel cititorul citeşte documente senzaţionale, reale, sau reportaje senzaţionale".

Creatorul epic al istoriei, mergând pe firul verosimilului, posibilului, susţinut de documentul uman şi istoric, este învins de filosoful istoriei, în postura căruia s-a erijat, împins de demonul căutării de sine, Marin Preda. De aceea nu a acceptat nici realismul socialist, nici socialismul în care a văzut atâtea vicii, nici ideea creării unei Uniuni Sovietice fără o unitate de limbă şi religie.

Ca şi Ilie Moromete, Marin Preda a fost un independent, fapt confirmat de toţi cei care depun mărturii despre el în dosarul redeschis cu solidele investigaţii psihodocumentare ale lui Victor Crăciun.

Postmodernismul şi noul model al lumii

Ion Barbu şi poetica postmodernismului (Cartea Românească, 1993) este o carte revelatorie sub dublu aspect: ca o microsinteză a postmodernismului şi ca analiză a poeticii barbiene din perspectiva acestuia care depăşeşte evident mallarmeanismui modernist cultivator al neantului, vidului, absenţei. Este cântecul de lebădă al regretatei Ioana Em. Petrescu, fiica eminescologului clujean D. Popovici, autoare a unor inteligente exegeze privind modelele cosmologice eminesciene şi metamorfozele poeziei posteminesciene.

E o carte ce impune o concepţie, expusă şi demonstrată strâns printr-o încadrare justificată a lui Ion Barbu în sfera postmodernismului şi printr-o pătrundere în chiar intimitatea poetică barbiană, de unde un uluitor simpatetism critic.

Volumul conţine, în deschidere, o privire sintetică asupra postmodernismului, erudit susţinută cu noile episteme şi noile modele ale lumii propuse de filosofic şi ştiinţele exacte, în special de fizică. Farmecul intelectual al cărţii stă în această temerară şi subtilă transmutare a conceptelor din domeniul ontologic şi gnoseologic, în acela al poeticii, în dislocarea modelului epistemic şi substituirea lui prin cel pur cultural sau po(i)etic. Conceptul de poeticitate este revoluţionat în funcţie de mutaţia fundamentală ce are loc în modelul general al gândirii din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. "E o mutaţie prevestită de Nietzsche, intuită de Mallarme, înfăptuită, în ştiinţe, de geometriile neeluclidiene, de teoria relativităţii, mai ales, de mecanica cuantică, o mutaţie asumată ca nouă atitudine culturală de scriitori atât de diferiţi cum sunt J. Joyce. T. S. Eliot, Th. Mann sau I. Barbu" (p. 7-8).'

În linii mari, modelul antropocentric şi individualist al Renaşterii este abandonat în favoarea unui model cultural, în care individualul nu mai are rolul său clasic. Subminarea acestuia e rezultatul preeminenţei acordate relaţiei. Lumea, conform descoperirilor din fizica subatomică şi postulărilor einsteiniene, nu mai prezintă un şir de obiecte discrete, ci dintr-o ţesătură complexă de interrelaţii. Ea apare, în viziunea lui Heisenberg, ca "o complicată ţesătură de evenimente, în care conexiuni de diferite tipuri alternează sau se încalcă sau se combină, determinând astfel textura întregului". Se impune o nouă ontologie, cea a complementarului, care ţine cont de dialectizarea radicală a conceptelor fundamentale: bunăoară, categoriile de timp, spaţiu şi substanţă sunt substituite, în dinamica cuantică, cu conceptul mai subtil şi mai generalizat de proces. Dialectizarea nu se mai face în spirit hegelian, adică nu ducea la contopirea într-o sinteză, ci în spiritul unui pluralism larg. Se întemeiază, astfel, o ontologic a contradictoriului care substituie noncontradicţia, Heisenberg propunând pentru descrierea celor mai mici particule ale materiei '"diferite imagini intuitive mutual contradictorii", iar Niels Bohr alegându-şi ca simbol al cercetărilor sale ying şi yang-ul chinez şi inscripţia "Contraria sunt complementa".

Posteinsteinianismul ştiinţific produce o modificare radicală şi în relaţiile clasice ale observatorului extern cu obiectul observat: cel dintâi se transformă efectiv într-un "observator participator". Tot astfel în gândirea estetică a secolului autorul dispare cu desăvârşire în textul său sau în procesul de creare a lui.

Cu toate acestea, perrtru Ioana Em. Petrescu postmodernismul nu este un model cultural cu desăvârşire nou, ci unul care îşi integrează şi depăşeşte modernismul intrat în criză. Postmodernismul nu renunţă la categoria individualului, ci îl repune pe baze dinamice. Autoarea îşi demonstrează convingător tezele prin poetica infrarealismului lui Ion Barbu,

la care transindividualul nu apare ca individual neantizat, suprimat, ci ca pe un element constructiv încadrabil în structura raţională a universului..

Autorul *Jocului secund* cultivă un "lirism absolut" apt să facă concurenţă Demiurgului prin "imaginarea unor lumi probabile", şi să reflecte nu chipul fizic al individului, ci "figura spiritului nostru".

Infrarealismul lui Rimbaud este de natură savantă (poetul şi individul se identifică) şi are ca obiect un model miniatural al lumii, adică increatul cosmic, existenţele embrionare: germenii, peisajele nubile - limburile. "Alegându-şi ca domeniu al operaţiilor poetice punctele critice ale unei naturi întregite prin adaosul unor existenţe ideale, Rimbaud se dovedeşte încă o dată om de ştiinţă (conferinţa despre Rimbaud, a se vedea I. Barbu, *Poezii,* Bucureşti, 1970, p. 341-342). Poetul, asemenea geometrului, se îndrumează spre punctele singulare ale curbelor particulare, spre "punctele critice" ale naturii, spre "cantităţile transcendente". Deci, principalul e a extrapola adevărurile găsite în mic, de a deduce norma din particular.

"Punctele critice" sunt prin excelenţă praguri de trecere între stări existenţiale diferite, Ion Barbu impunându-se ca un poet dinamic al tranzitoriului, al metamorfozelor: "Lumea lui Barbu e, de aceea, un spaţiu a! metamorfozărilor, în care înfăţişările tranzitorii ale Fiinţei îşi trăiesc, dureros sau extatic, trans-figurarea" (p. 28). Demonstraţia critică a Ioanei Em. Petrescu caută să ne convingă, cu subtilitate, că între postmodemismul de esenţă rimbaldiană şi Orfismul iniţiatic, şi modernismul transindividual mailarmean care instalează neantul ca unică realitate a lumii este o distanţă enormă.

Ce se întâmplă cu individualul la Ion Barbu? El este nu anihilat în sensul lui Mallarme, ci sacrificat de dragul revelării esenţelor lumii, fiind încadrat într-un model existenţial universal. Ion Barbu exprimă mereu nu avatarurile individului, ci metamorfozele Fiinţei, metaforele lui fiind metamorfotice.

Prin recuperarea orfismului iniţiatic, prin transgresarea hotarelor între stări, regnuri, hotare, prin sinteza de modernitate şi arhaitate poetica barbiana se apropie de arta lui Brâncuşi, care este pentru Giulio Carlo Argan un ultim mare artist al Evului Mediu, al unui Ev mediu care se anunţă printr-o artă alchemică neobişnuită, el redescoperind, "scoica sau piatra filosofică, pasărea sau phoenismul, oul sau creaţiunea, coloana iară sfârşit sau infinita înlănţuire de substanţe şi forme"'.

Lumea lui Ion Barbu este o lume polivalentă, construită, modelată, creată prin implicarea participativă a spectatorului-cititor, devenit participant activ al recreării ei. Modelul cosmologic nu e axat pe principiul maniheist al raţiunii, ci reflectă odiseea Fiinţei cu toate stările ei tranzitorii, cu "ticluirea şi aventura" ei. Adâncul şi înaltul, nadirul şi zenitul, Răul şi Binele nu sunt suprimaţi pentru a asigura triumful vreunuia, ci înglobaţi într-o unică construcţie inteligibilă unde se dinamizează mutual.

Poetica postmodemistă se revelă prin dominarea relaţionării termenilor - în primul ciclu, zis "parnasian" există o relaţie discursivă, în *Uvedenrode* apare o relaţie muzicală, care cedează, în *Joc secund,* relaţiei sintactice pure. "Căci, conchide autoarea, într-o lume în care subiectul şi-a pierdut identitatea, supus fiind eternei metamorfoze, "sensul" e al procesului, nu al entităţilor precare, nestatornice, care-i dau trup" (p. 128).

Postmodernismul barbian constă în caracterul profetic, elastic, nuanţat şi "dialectizat" al viziunii asupra Fiinţei, aflată într-o eternă metamorfoză: el este iniţiatic, dar şi ludic, sublim, dar şi grotesc, arhetipal, dar şi biografic, sacral, dar şi raţional, atemporal dar şi temporal. Cetatea Isarlâc este spaţiul eternei reîntoarceri la punctul unde viaţa şi moartea se îngână.

Demersul postmodernist fundamental al lui Ion Barbu este surprinderea reintegrării fiinţei în contextul cosmic şi mitic general construit la el prin "punctele critice" bine alese: "Eliberată de componenţa psihologică a povestirii lui Poe

(pentru că eliberată de obsesia existenţei individuale, adică a limitei), fascinată doar de natura şi devenirea fiinţei - de "ticluirea şi aventura" ei -, opera lui Barbu, ca şi sculptura lui Brâncuşi, reintegrează fiinţa umană unui context cosmic şi mitic. Barbu contemplă lumea cu privirea limpede, eliberată de spaime, a unui orfic - şi ne-o dăruieşte astfel, închisă în "cuvântul complet: DISCOVERY" - adică DEZVĂLUIRE" (p. 201).

Aceasta este concluzia remarcabilei investigaţii critice a Ioanei Em. Petrescu.

II

Grigore Vieru: arhetipalitate, sacru, ludic

I

Am purces la re-lecturarea poeziei lui Grigore Vieru şi a propriei noastre monografii, editate la Chişinău în 1986, nu doar din considerentul de a pregăti o a doua ediţie „revăzută şi adăugită" (precum se spune în mod obişnuit la reeditări).

Există un complex întreg de motive care ne-au determinat să facem acest lucru.

În ciuda schimbării unghiului de receptare, datorită instaurării unei epoci noi a europenizării, globalizării, multiculturalismului şi a apariţiei unor noi formule mitopo(i)elice sub semnul paradigmei relativizante postmoderniste, fenomenul Grigore Vieru supravieţuieşte cutezător nu doar prin demersul său naţional-identitar (în spiritul mesianic al lui Goga-Mateevici), ci şi prin culoarea lui existenţială, ontologică.

Cei ce s-au grăbit să-l claseze drept „desuet", „păşunist" sau „paşoptist", „tradiţionalist" revolut şi să-l opună programului postmodernist înnoitor, au făcut-o mai mult din rea-voinţă şi din porniri negativiste care n-au nimic cu realitatea obiectivă.

Programele ca atare, manifestele estetice, de obicei zgomotoase, nu produc poeţi, ci numai formule experimentale. Toate mişcările avangardiste,_ după cum constata şi Eugen Ionescu, s-au clasicizat, s-au contopit în fluxul unic al suprarealismului postbelic.

În substanţa poeziei vierene este un spirit clasicist care nu se învecheşte, după cum nu a devenit anacronic cultul valorilor pe carel-a cultivat şi îl cultivă programatic (maternitatea, copilăria, natura).

Între timp, a câştigat rezonanţă şi *religiozitatea* din ce în ce mai accentuată a

demersului său mitopo(i)etic, care a impus *an poet sacru,* remarcabil prin fondul creştin şi prin forma cantabilă (de imn, baladă, rugăciune, cantilenă).

Prin spiritul religios creaţia lui Grigore Vieru aparţine unei mitopo(i)etici a divinului consubstanţial cultivată de Rabindranath Tagore, Rilke, Paul Claudel, Milosz, Pierre-Jcan Jouve, iar la noi de Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, Alexie Mateevici, Ioan Alexandru. Tagore spune memorabil că Dumnezeu are nevoie de poet pentru a-l reinstala permanent în propria sa prezenţă. Iar pentru Jouve, poezia este Dumnezeu însuşi, este starea de consubstanţialitate. („Orice poem are pe Dumnezeu martor.../ Orice cânt este substanţă în Dumnezeu, şi, chiar dacă Dumnezeu este absent"...) „Jouve conferă poeziei moderne un dublu rol: vindecător şi profetic, deschizând în lirica franceză un nou drum, cel al luptei între o sexualitate universală şi voinţa de depăşire prin mijlocirea poetului". Ca în cazul iui O.V. de L. Milosz, poetul lui Dumnezeu se asociază „poetului Naturii" şi „poetului Copilăriei". Poezia impune un act de transfigurare a iubirii carnale şi o energie genezică în stare să creeze pe însuşi Dumnezeu (a se vedea în acest sens eseul lui George Popa, *Eliberarea prin poetica dragostei* în *Poezia,* 2003. p. 214-221). „Scriu pentru că vreau să-l văd pe Dumnezeu de aproape", iată programul mitopo(i)etic al lui

Vieru, formulat succint într-un „gând"' de-al său. Ca şi Vasile Voiculescu, Grigore Vieru aduce dovada forţei sacralizante a poeziei şi dragostei (faţă de iubită şi mamă).

Aşa cum precizează în alt „gând", cea mai veche şi mai frumoasă carte din lume este o mamă; Lumea este un Text al maternităţii, al principiului matern al universului. O carte, la capătul căreia nu se ajunge, este şi Femeia, după cum sună un alt „gând".

Un alt principiu al mitopo(i)eticii vierene este *Erlebnis-ui,* trăirea sinceră, la limită, a experienţei interioare: „Întâi să lucească pe vârful peniţei stropul cel roşu al sângelui meu, pe urmă roua pe iarbă" *(Mişcarea în infinit)*.

Grigore Vieru dă expresie unui mesaj ontologic şi deontologic *cu adresă,* care captează prin preaplinul emoţional şi prin îndemnurile etice cititorul de azi.

E un poet care stimulează şi angajează în dialog cititorul şi auditorul (are. astfel, zeci de mii de cititori şi auditori!), respingând indiferenţa anihilantă şi cufundarea narcisico-ludică în text, care îndepărtează pe receptor cum se întâmplă în căzui unor poeţi postmodernişti.

Captivantă şi marcată de valoare este însăşi sensibilitatea lirică şi autenticitatea demersului. „Fără îndoială, estetica profesată de poetul de dincolo de Prut este revolută, scrie un exeget. Dar ea *funcţionează,* pentru că, departe de a reprezenta un caz de epigonism, are autenticitatea unei experienţe făcute pe cont propriu. Ceea ce este revolut în fiecare din noi, ceea ce ne determină să oprim maşina pe şosea şi să culegem maci din lanul de grâu sau să ne gândim cu duioşie la părinţii noştri tot mai bătrâni *intră în rezonanţă* cu poezia lui Grigore Vieru, fie şi sub supravegherea unei concepţii estetice emancipate"' (Alex. Ştefănescu, *Non idem est si duo dicund idem,* în *România literară,* nr. 5/15 din 15-21 februarie 1995, p. 11).

Georghe Grigurcu, devenit în mod inexplicabil o vreme un detractor al poetului, intuia cu justeţe, în 1989, faptul că

formele mai vechi (folclorice, paşoptiste, eminesciene şi caracteristice tribunilor ardeleni) „sunt subordonate unei sensibilităţi moderne, nervoase şi foarte subtile" şi„sunt pipăite de antenele unui spirit scăldat în atmosfera marii lirici a veacului XX, tratate, intuitiv. în consens cu aşa-zisul postmodernism intertextualist"; „nu de o insuficienţă expresivă e vorba, ci de un preaplin al expresiei ce se revarsă peste marginea tiparelor" (Gheorghe Grigurcu, *Rădăcina de foc a poeziei lui Grigore Vieru,* în *Viaţa românească,* 1989, nr. 4, p. 56). Într-o cronică din *România literară* (nr. 30, 2003), criticul va reveni asupra creaţiei lui Vieru cu judecăţi noi, fapt despre care vom vorbi mai încolo.

Taxat drept „sămănătorist" de postmodernişti şi drept „tradiţionalist" de mai toţi comentatorii săi, Grigore Vieru impune, de fapt, un *clasicism gnomic* cu accente discrete simboliste şi expresioniste.

De altfel, postmodernismul nu poate să treacă alături pe lângă apetitul pentru ludic, pe lângă instrumentalismul sonor de excepţie şi dicteul suprarealist cu ajutorul cărora îşi proiectează viziunile, marcate de arhetipalitate, sacralitate.

Bineînţeles, astăzi se scrie *altfel* poezie şi *altfel* se concepe însuşi modelul ei ontologic care se constituie - de fapt, ca totdeauna! - sub presiunea unei mentalităţi normativ-paradigmatice *en voque,* mai degrabă a unei voinţe nerăbdătoare de schimbare de paradigmă, impusă în special de practicanţii şi teoreticienii fervenţi ai postmodernismului. Acesta merge pragmatic, după cum se ştie, pe deconstrucţic, demîtîzare, „texistenţă", intertextualitate, explorarea ludicului, agonalului, parodicului, grotescului. autobiograficului, narativismului. Aventura eliberării de vechile standarde a determinat o blocare în noile standarde, fiindcă oricare teoretizare şi programare (mai cu seamă în cazul poeziei) e blocantă.

Este învederată mutaţia de la fond la formal şi informaţional.

Postmodernul se închide în text, în transpersonalitatea acestuia, care nu mai ţine seama de referent şi operator.

Dincolo de această direcţionare ideologică s-au impus şi imperativele conjuncturalităţii şi fenomenalităţii: valorificarea limbajului cotidian *(sermo vulgaris),* a mijloacelor prozei care. după Eliot, revoluţionează permanent poezia, a livrescului şi culturalului; însuşirea valorilor tehnice şi tehnologice, sincronizare cu sistemele şi reţelele informaţionale.

Consecvent, cu un apriorism categorial, sieşi şi modului organic de scriitură, Vieru rămâne fiinţă întru Poezie, care pune preţ pe trăire, pe *Erlebnis.* Între Text şi Viaţă se pune un semn de identitate absolută; textul e trăit („construit") ca viaţă sublimată, în timp ce postmoderniştii „trăiesc" textul ca Text (construit). Emilian Galaicu-Păun observa că la Vieru lumea apare ca un întreg, după el lumea se fărâmiţează.

Definiţia lui Nichita Stănescu - „el transfigurează natura gândirii în natura naturii" este verificabilă pe parcursul întregii sale creaţii, tuturor fazelor demersului său liric. E un poet care, dincolo de formulele *en voque* şi de propria formulă, merge direct la Fiinţă. „E atâta tăcere / In casa mamei / Că s-aude în jur murmurând / Plânsetul humei", aceste versuri „bacoviene" denotă mai mult decât ..tradiţionalism".

Vieru face, în context actual, figură singulară precum a făcut Bacovia, în context interbelic. Ca şi autorul *Plumb-ului,* el e o fiinţă fragilă, ce se retrage - amniotic - spre arhetipuri, spre temeiuri *(Ungrund),* spre „logosul larvar" blagian, din care scoate interjecţiile sale existenţiale, „da"-urile şi „nu"-urile etice elementare.

Poetica vicreană e una a, concentrării, intensităţii, „restrângerii": „Imaginaţia trebuie să aibă, ca şi Patria, notează el într-un „gând", nişte hotare. Dincolo de aceste graniţe eşti un străin".

Pe de altă parte, există şi un hermetism, tot de esenţă bacoviană. pe care şi-l recunoaşte însuşi poetul într-un alt „gând": „Excesul de claritate ucide misterul, ştiu bine asta, de aceea în multe din poemele mele las ceva ascuns pe care-l înţeleg, poate, numai eu". *Taina,* mereu prezentă în atmosferă şi în subtext, este cea care dă nota hermetică.

Anumite rezerve sau chiar dezaprobări stârneşte şi fondul patriotic al poeziei lui Vieru, cauzat de caragializarea societăţii prin demagogismul patriotard; or patriotismul autentic apare în momentele de grele încercări ale istoriei. După actele teroriste din 11 septembrie 2001 în SUA se constată un deosebit interes pentru poezia de inspiraţie patriotică şi socială.

Calitatea de bard i-o justifică lui Grigore Vieru teroarea pe care continuă s-o exercite istoria asupra românilor basarabeni şi întregii românimi şi faptul că el îşi asumă *întreaga* dramă existenţială generată de aceste acte terorizante.

Umberto Eco spunea că a scrie înseamnă a construi, prin text, propriul tău model de cititor. Spre deosebire de alţi poeţi, care printr-un text extrem de sofisticat, manierizat, închis "transpersonaiizat" îndepărtează şi de-modelează cititorul, Grigore Vieru prin textul său simplu, firesc, ingenuu, personalizat (este, de fapt, un autoreferenţial sufletesc) apropie şi modelează cititorul în spiritul propriului model axat pe valorile naturii şi naturalului, ale ontologicului pur, ale sacrului unificator, mântuitor, dătător de sensuri şi recuperator de temeiuri.

Poet cu un crez. clasicist şi cu un cult nedezminţit al tradiţiei, Grigore Vieru nu poate accepta limbajul poetic ca un joc combinatoriu, ca pe un exerciţiu-de stil gratuit. Poezia este, efectiv, comunicare, dialog *cu* cititorul. Pentru el; poezia alambicată este „ochiul de sticlă" care nu se umezeşte nicicând". În alte aforisme ale sale, precizează că „în arta ermetică adevărul, de obicei, nu arc nici pe unde intra, nici pe unde ieşi" şi că „poetul agresiv-abstract este un individ care se

bagă în mod brutal în dragostea dintre cuvinte, destramă relaţiile dintre ele, iar la urmă le omoară".

Am putea spune că ia în serios, în chip eminescian, „limba veche şi înţeleaptă", se supune suveranităţii acesteia. înţelegând că *ea* îl scrie (nu poetul pe ea). Este şi în acest sens un poet al *originalităţii*, al *originarităţii* limbii constituită din cuvinte-arhetipuri. Prin urmare, vocabule ca *mamă, izvor, lumină* exprimă prin ele însele *un timp originar,* după cum sugerează şi *vechimea* limbii din care fac parte. Limba poetului este *veche,* după cum poetul este *vechi. În* această dublă identificare cu vechimea timpului şi vechimea limbii trebuie întrevăzut un program poetic constant. (Să amintim în acest context prologul la *Aurul tigrilor,* în care, deşi se considera că vine din marea libertate înnoitoare a modernismului, Borges recunoaşte totuşi că „o limbă este o tradiţie, un mod de a simţi realitatea, şi nu un repertoriu arbitrar de simboluri", a se vedea *Cartea de nisip,* Bucureşti, 1983, p. 257).

Grigore Vieru este, esenţialmente, un poet al arhetipurilor, al principiilor matriciale, al timpului mitic, al originilor, adică al Marelui Timp.

Ontologia arhaică, pe care o cultivă, presupune o repetare de gesturi ale omului de totdeauna, el „ară şi seamănă", iubeşte ritualic, se închină „zorilor şi pâinii, pietrei, soarelui, trandafirului şi humei". Crede că totul este însufleţit şi constituie un întreg, se joacă cu credinţa că şi jocul este ceva sfant, dialoghează cu Dumnezeu prin intermediul rugăciunii, are mereu convingerea că este „vechi", „cu lacrima de-o samă, dând iubirii chip de mamă, iar urii chip de suferinţă", cântă şi plânge ca un copil al firii.

„În detaliul comportamentului său conştient, „primitivul", omul arhaic nu cunoaşte acte care n-au fost îndeplinite şi trăite anterior de un altul, *un altul care nu era om* (sublinieri în text - *n.n.).* Ceea ce face *a mai fost făcut.* Viaţa sa este repetarea neîntreruptă a unor gesturi inaugurate de alţii. Această repetare

conştientă a gesturilor paradigmatice determinate dezvăluie o antologie originară. Produsul naturii, obiectul fasonat prin îndemânarea omului nu-şi găsesc *realitatea, identilatea* decât în măsura în care participă la o realitate transcendentă. Gestul nu capătă sens, realitate decât în măsura exclusivă în care reia o acţiune primordială" (Mircea Eliade. *Eseuri, Mitul eternei reîntoarceri, mituri, vise şi mistere,* Bucureşti, 1997, p. 14).

Poetul nostru reia anume astfel de gesturi şi acţiuni primordiale.

Grigore Vieru menţine larg cercul larg de cititori care se cam îngustează.

Pentru Vieru copilăria, maternitatea, iubirea pentru femeie şi pentru Dumnezeu sunt nişte religii, care se contopesc, de fapt, într-o singură religie: cea a Vieţii şi a Morţii. („Nu m-am împăcat prea bine nici cu moartea, nici cu viaţa, spune într-un "gând" poetul - şi una, şi alta sunt crude şi necruţătoare. Dar parcă tot viaţa aş alege-o".

Grigore Vieru este, esenţialmente, un poet al Viului vulnerabil.

Este un freamăt vegetal în poezia sa.

„O poezie trebuie să fie multă. Dacă-i multă, e şi frumoasă". Cuprinsă şi într-o asemenea confidenţă cu aspect de crez, poetica lui Vieru este una a „preaplinului" vital. Lumina solară şi cea lunară generează iluminări interioare, ploile supraabundente cad peste „firea în frământ", determinând regimul specific de identificare ca organicul, roua, aerul de mere coapte, vântul „verde" (în sens lorkian) fac versul proaspăt, adolescentin, stelele cerului - martore ale dragostei şi destinului - insinuează un fior cosmic.

Bucuria simplă, generând elanuri vitaliste, e doar începutul actului de iniţiere, la capătul căruia survine durerea: „Am cunoscut durerea. / Nu am ce mai cunoaşte".

Se declanşează - în sens invers - un act de recuperare a valorilor copilăriei: „Că nimic din ceea ce ţine de natura umană

şi de natura naturii, se confesează poetul, nu pleacă pe veci - totul şi toate se reîntorc în firească lor ordine, aşa cum s-a reîntors nu demult zăpada copilăriei mele".

Natura naturii şi natura umană constituie „o firească ordine", conştiinţa acestei unităţi e mereu vie în lirica lui Vieru.

Cunoaşterea înseamnă străbaterea nevăzutului şi necunoscutului (în sens blagian), învăluindu-se până la urmă în mister. Iniţierea exprimă năzuinţa de „preaplin" a poetului care trăieşte plenar: *„De ce puţinul? Multul!" (Scrisori din spital).* Interogaţia şi afirmaţia, reprezentarea universului miniatura! a „iubirii-rouă" sau cea iconografică a mamei, a iubirii de patrie confirmă în plan poetic propriu-zis această înclinaţie programatică.

Pe traiectul de la sensibilitate la hipersensibilitate. la „preaplin" el va fi cuprins de o stare de *nelinişţire.* Totul creşte, se măreşte, vibrează: suntem în spaţiul ondulatoriu al dorului. Procesul progresiv al neliniştii duce, în mod firesc, la „liniştirea verbului'".

Darul de a auzi ritmurile universale, „plânsul humei", veghea verdelui: „un verde ne vede", curgerea propriei însingurări („Ca apa pe stânci", / ca miezul de noapte pe zidul unei cetăţi") consacră un poet al hipersensibilităţii auditive şi vizuale care caută desluşiri în adâncurile întunecate ale firii. In *Litanii pentru orgă,* e o angajare în dialog cu însăşi Nefiinţa: „Nu am moarte cu tine nimic. / Eu nici măcar nu te urăsc. Vei fi mare tu, eu voi fi mic, / Dar numai din propria-mi viaţă trăiesc. / Nu frică, nu teamă - / Milă de tine mi-i, / Că n-ai avut niciodată mamă, / Că nu ai avut niciodată copii".

Izvorul este toposul acumulării de energii, al permanenţei: „Toate se schimbă în viaţă, / Numai izvorul nu". Este totodată şi expresia unui „preaplin" asigurat prin tainică apariţie şi curgere. El străjuie fiinţa mamei; Teiul lui Eminescu răsare tainic şi creşte singur ca izvorul. De aceea, poetul îşi doreşte versul asemenea izvorului.

Toate acestea profilează în chip viu un poet al arhetipalităţii mitice, clasice şi (neo)romantice care vorbeşte cititorului - fără artificii stilistice şi depăşind evident „rama sămănătoristă" - despre valorile vieţii şi limitele existenţei.

Creaţia lui Grigore Vieru aparţine - structural şi temperamental, deci tipologic - clasicismului rapsodic şi gnomic cu rădăcini adânci folclorice, cu teme străvechi arhetipale şi cu ritmuri universal-cosmice. Poetul-rapsod este instinctiv afiliat stării de spirit publice, satul fiind pentru el o realitate supra-individuală. Clasicismului de speţă folclorică îi sunt caracteristice, aşa cum demonstra şi Vladimir Streinu, o anume canonicitate, fixitate a formelor, doctrinaritate expresivă, ideea de sumă spirituală, percepţia supra-individuală a realităţii, viziunea geometrică asupra „grădinilor, lanurilor şi a pădurilor, respectul „legii" comune etice, sociale sau cosmice. „Etic şi estetic, folclorul este clasicismul analfabeţilor de odinioară, primul clasicism românesc" {*Clasicismul, formă specifică de participare românească la literalura universală,* în vol. *Studii de literatură universală,* Bucureşti, 1973, p. 422). Artistul român (Eminescu sau Brâncuşi) se dedă unei transcederi a individualului existenţial, căutând „formele generice eterne ale universului".

Grigore Vieru se înscrie cu disponibilitatea sa rapsodică funciară în albia clasicismului românesc.

Nu vom exagera spunând că Vieru şi-a câştigat un număr mare de cititori prin fondul clasicist al creaţiei sale. „Gloria unui poet, după cum spunea Borges, depinde, la urma urmelor, de interesul sau indiferenla generaţiilor de anonimi care o pun la încercare, în solitudinea bibliotecilor" (Jorge Luis Borges, *Cartea de nisip,* Bucureşti, 1993, p. 154-155). Dialogul cu cititorul înseamnă mai mult decât o structură verbală, reductibilă la jocul combinatoriu.

II

"Scriu pentru că vreau să-l văd pe Dumnezeu de-aproape"

Gr. Vieru, *Mişcarea în infinit,* partea a III-a

Grigore Vieru este, indiscutabil, un *scriitor religios,* la care sunt prezente dimensiunile româneşti ale *religiosului:* atitudinea ritualică faţă de divinitate (nu dogmatică, fanatică); lumea ca o comuniune prietenoasă în care forţele conflictuale şi aspectele răufăcătoare se neutralizează; divinitatea văzută ca o curgere firească din cer spre pământ şi viceversa; atitudinea simpatetică faţă de natură; legătura comună care uneşte toate lucrurile şi fiinţele; accentul pus nu pe presiune şi obligaţia socială, ci pe intuiţie şi libertate; acţiunile omului înţelese ca îndatoriri religioase; identitatea dintre semnificaţia magică şi semnificaţia etică, *religiosul* echivalent cu *moralul;* identitatea absolută sub semnul unei legi dintre om şi natură, aceasta din urmă fiind privită ca o mamă generoasă la sânul căreia ne alăptăm.

Mitopoetica lui Vieru este, în fond, o mitoetică, poetul respectând întru totul codul deontologic al poetului sacru.

După Dionisie Pseudo-Areopagitul, scriitorul sacru trebuie să unească frumosul şi frumuseţea în sfera nominală a binelui: să le despartă pe acestea de cauză, unindu-le în lucruri, în calităţile obiectelor; să afirme frumuseţea care participă la cauza însăşi prin *preaplinul* propriei existenţe.; să conceapă frumuseţea distribuită asupra lucrurilor ca o binefacere după firea şi năzuinţa (chemarea) fiecăruia ca o suprafrumuseţe supratemporală şi supraspaţială; să impună un model imuabil de frumos, transcendent şi primordial; să aibă conştiinţa că toiul participă la bine şi la frumos (a se vedea expunerea lucrării

Despre numele divine, tradusă de profesorii de la facultatea de teologie din Chişinău Pr. Cicerone Iordăchescu şi Teofil Simensky, în Petru Ursache, *Mic tratat de estetică teologică,* Ed. Junimea, Iaşi, 1999, p. 28-35).

Grigore Vieru se crede, ca şi Dionisie, un inspirat, un creator din perspectiva divino-umanului care operează ,.circular când se află în intimitate cu strălucirile cele Iară început şi Iară sfârşit ale frumosului şi ale binelui".

Poetului, asemănător Geniului şi Sfântului în viziunea Areopagitului, îi este pur şi simplu dor de cel ce a creat în taină crinul, pământul, universul: „S-a desfăcut sub cerul cel nemărginit / Un crin frumos, aromitor. / Mi-i dor de Cel ce, tainic, crinul a-nflorit, / De El mi-i dor, de El mi-i dor: / De Cel ce, tainic, crinul a-nflorit. // În jurul soarelui se-învârte ne-ncetat / Pământul bun şi răbdător. / Mi-i dor de Cel ce l-a tocmit, ce l-a creat, / De el mi-i dor, de El mi-i dor: Mi-i dor de Cel care a pământul a creat. // De aur stele, către noi, din infinit, / Surâd senin, odihnitor. / Mi-i dor de Cel ce stea şi soare a zidit, / De El mi-i dor, de El mi-i dor: / De Cel ce stea şi soare a zidit" *(Cântare Domnului).*

Lui Dumnezeu i se aduce apoi laudă pentru că i-a înzestrat pe copii cu harul jocului, iar pe mamă cu „sufletul drag, mângâietor" care e norocul fiului. Poetul vede în el un simbol al unităţii lumii: „Din toate ne priveşte ochiul Său cel bun - / Din stea, din flori şi din izvor. / Mi-i dor de Cel pe care din toate mi-i adun, / De El mi-i dor, de El mi-i dor: / De cel pe care, sfânt, din toate mi-1 adun". Finalul poemului impune ipostaza de inspirat (de poet sacru, adică), care o datorează Ziditorului, deoarece scrisul poetic e „ajutorat" de El: „Acesta-i cântecul ce, la un ceas târziu, / L-am scris uşor, / l-am scris uşor. / Mi-i dor de Cel ce m-a ajutorat să scriu, / De El mi-i dor, de El m-i dor: / De Cel ce m-a ajutorat să-l scriu".

Şi într-un poem mai vechi, care se vroia o profesiune de credinţă într-o perioadă când religia era un tabu, Vieru asemuia

poetul Sfântului, spunând decis că „El crede-n cele sfinte: „Ah, nefiind ca sfântul, / El crede-n cele sfinte / Şi pentru ele faclă / îmi arde în cuvinte. // La suflet şi-adevăruri / Îmi umblă la mistere, / La moarte dânsul umblă, / Dar zice că la miere. // Ciudată alcătuire - / Tribunul şi ascetul - / Acest, ah, duh al vieţii, / Ce îl numim poetul" (*Poetul).*

Atât scriitorului religios, cât şi artistului necredincios Baudelaire le cerea o imaginaţie foarte viguroasă: „„..Religia fiind cea mai înaltă *ficţiune* (subl. în text - *n.n.)* a spiritului omenesc, ca le cere acelora care se dăruiesc exprimării actelor şi sentimentelor sale imaginaţia cea mai viguroasă şi eforturile cele mai susţinute (Charles Baudelaire, *Curiozităţi estetice,* Bucureşti, 1971, p. 117). Inspiraţia religioasă impune o ascensiune spirituală, o înflăcărare, un entuziasm viu, datorită cărora imaginaţia cutează să se caţăre până la „înălţimile anevoioase ale religiei".

Grigore Vieru a sacralizat nu numai copilăria, maternitatea, bucuriile simple, ci şi suferinţa care se uită în ochii poetului „din inel, din flori de tei", din însăşi fiinţa omului.

Poezia trebuie să fie o expresie a inspiraţiei naturale, „ajutorată" de inspiraţia divină, suprafirească. Cântecul divin universal reprezintă în chip contrapunctic „glasul Domnului" şi glasul „fiinţei Tale", îmbinând starea de extaz şi starea de graţie care dă lumii o strălucire aparte, o imagine îndumnezeită: „Sus cântă stelele, / Iar jos / Din frunze pomul cântă. / Atât de dulce şi frumos - / Numai copiii cântă. // Tu-ascultă glasul pomului / şi-al razelor astrale - / Acesta-i glasul Domnului / Şi al fiinţei Tale" *(Glasul Domnului).*

Starea de graţie e sporită, la Vieru, nu doar de incantaţiile revelatoare ale naturii, ci şi de glasul copiilor şi de acela plin de dumnezeiască bunătate a mamei. *Copilul, mama* şi *poetul* (ca tribun şi ascet) părăsesc sfera profanului şi se înscriu în sfera sacrului. În actul mitopo(i)etic, funcţia catarctică a poeziei este

potenţată de funcţia curâţitoare a rugăciunii. Poetul foloseşte tehnicile extazului, pe care le recomandă Dionisie Pseudo-Aeropagitul: *curăţirea, luminarea, desăvârşirea.* Toate acestea au tangenţe cu revelaţia poetică mijlocită de percepţia (cvasi)mistică a lumii proiectată în text. Textul este "scris" de starea de graţie, apărând ca un monolog/dialog interior, care are o anume adresă. Într-un asemenea act de creaţie poetică intervine *lumina, toposul-cheie* al receptării şi percepţiei mistice. "Lumina ca revelaţie şi tehnică a extazului înseamnă un raport, bine încadrat al omului, cu Dumnezeu, dirijat de sus în jos'"(Petru Ursache, op. cit., p. 115).

Lumina lină, lumina primordială, genezică, "lumina neîncepută a lumii" este adesea invocată în mod blagian: "Bună dimineaţa, nădăjduire! / Pom aproape sălbăticit! / Rămâi! Mai rămâi încă verde / o clipă, un ceas, o zi. / Şi mâine, / mâine mă vei găsi oglindit / în. răsăritul întreg, / în toată lumina neîncepută / a lumii / prin care palid va trece / secera Lunii" *(Bună dimineaţa!).* Iubirea şi iubita sunt de asemenea o întrupare a luminii dintâi: "Înconjurată de lumină, / Tu însăţi din lumină vii" *(Leac divin).*

Prea Fericitul părinte Teoctist ne vorbeşte despre faptul că în fruntea tuturor învăţăturilor se situează imaginea luminii şi îndemnul de a umbla în lumină: "Izvorul acestei lumini este Mântuitorul Jisus Hristos, Care a mărturisit despre Sine: "Eu sunt lumina lumii. Tot El este şi călăuza noastră spre lumina cea adevărată, după cum ne-am încredinţat: "Cel ce Îmi urmează Mie nu va umbla în întuneric, ci va avea lumina vieţii'" (Ioan 8, 12) (+Teoctist, *Pe treptele slujirii creştine,* vol. II, Editura Institutului biblic şi de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1999, p. 308).

Misticul şi poetul se întâlnesc în experienţa sufletească trăită sub semnul extazului, înţeles şi de Nichifor Crainic ca "sentiment de dominaţie transcendentă, trăită în diferite grade de intensitate". Misticul trăieşte mai puternic acest sentiment,

dar problema principală a inspirației stă anume în această dualitate, în sentimentul de dominație transcendentă al subiectului estetic (Nichifor Crainic, *Nostalgia paradisului,* ed. III, 1942, p. 245; citat apud Petru Ursache, op. cit., p. 115-116).

Inspirația înseamnă, esențialmente, extaz mistic, fiindcă poetul sacru "copiază" (și nu "inventează") natura în care îl găsește întruchipat pe Dumnezeu.

Natura este, la Vieru, creația lui Dumnezeu care stârnește ca și în cazul misticului, încântare. Sub acțiunea "energiei de tlacără a harului" are loc, după cum zice același Nichifor Crainic, o transfigurare "din material în material, din greu în ușor, din sens în transparent, din opac în luminos, din formă în aproape fără formă".

Într-o poezie dedicată lui Nichita Stănescu Grigore Vieru vorbește despre o mirare care nu judecă și nu cercetează lucrurile ce luminează cu lumina ochilor Ziditorului. Poetul rătăcește, căci există doar rătăcire, și nu fericire. Cântecul nu face decât "să copieze" taina fluidă a lumii, îmbrățișată de mirarea iubitoare a poetului: "Tu știi că nu există / Un drum al fericirii / Și altul al nenorocirilor - / Există numai rătăcire / Pe un drum sau altul. / Tu știi că mirarea nu judecă / Și nu cercetează / Lucruri care strălucesc / În ochii lui Dumnezeu - / Ea le iubește, pur și simplu, / Făcându-le astfel / Mai tare să înflorească. / Tu ești, într-adevăr, "un cântec / Ce curge de sus în jos / Ca plânsul" *(Tu știi că nu există...). Î*n poemul acesta nichitastănescian e codificat întregul statul, întregul catehism a! poetului sacru, care nu inventează, nu cercetează și judecă, ci "copiază" cântecul universal al Divinității ce "curge de sus în jos ca plânsul". E un plâns bacovian al materiei direcțional vectorial "de sus în jos".

Strălucirea lucrurilor "în ochii lui Dumnezeu" este act de îndrumare etică și estetică, este prilej de extază care anulează ambiguitatea profan/sacru, de revelație care este suficientă sieși.

Natura este Logos închis în el însuşi, pe care omul este chemat să-l desluşească: "Natura a rostit primul cuvânt - meritul oamenilor este acela de a-l fi auzit", sună un gând din *Mişcarea în infinit.* Natura este Taină ascunsă în necuvinte. semănând astfel cu chipul Mamei: "De obicei, chipul unei mame exprimă tot ce Natura doreşte în necuvintele ei să ne spună", iată un alt gând din *Mişcarea în infinit.*

Modul acesta hermetic şi ocult de a înfăţişa Natura ca taină divină ascunsă se conjugă cu modul idilic, paradisiac. Într-un text scris pentru a traduce verbal muzica lui Dmitri Şostakovici la filmul *Tăunul,* este închipuită o feerie cosmică în care ploile, luna, florile, cântul din zori al privighetorilor se adună într-un uriaş tărâm al raiului pământesc: "O! E frumos pământul, un noroc / Şi pentru toţi este ioc! / Un paradis, un paradis / Pe care Domnul ne-a trimis. / Frumoase ploi mi-l sărută / Din ceruri, din ceruri şi luna - / Şi ea mi-i cuprinde-întruna, / Iar prin flori / Cu dragoste mare / Mi-l cântă-n zori / Privighetori. //O! Ce frumos pământul e în zori, / Un paradis de flori, / Un rai pe care Domnul ~- El ni-l dete, / Suntem Domnului datori!" *(Un paradis de flori).*

Astfel de viziuni idilice. încadrate în rame graţios-rustice sau domestice, familiale, de tip coşbucian, capătă profunzime atunci când se transsubstanţiază în muzicalitate orfică fină, "picurată", vibrată, curgătoare peste lucruri şi peste tărâmul real al satului; ca în una din poeziile din prima fază: "Nu pot uita mireasma / De floare de salcâm - / Era un fel de lapte / Din parcă alt tărâm. // Un dulce zvon de clopot / Curgea pe-ntregul sat, / Putea fi-ntins ca mierea / Pe pâine şi mâncat" *(Duminica).*

Hegel distingea în bătăile monotone ale clopotului însuşi ritmul ce exprimă gândirea creştinului.

Această alternanţă sonoră metronomică este învederată şi în poeziile mai noi ale lui Vieru, numai că e infiltrata într-un blagian freamăt al sângelui, într-o linişte stinsă a sufletului împovărat de patimi şi păcate. "Rănitul sânge" al poetului e

asemănător cu cel al lui Christos *(Calea Sângelui)*; strigătul Dorului dor îndreptat spre Basarabia, spre suferinţa ei îl preschimbă "în liniştea, / în răbdătoarea ei lacrimă" *(Liniştea lacrimii)*; crucile sunt semne ale trecerii şi nemărginirii cimitirelor pe care o invocă des poetul *(Nici un râu nu poate; În ziua de Paşti; Poem, Crucea)*.

Poet sacru, Grigore Vieru nu se limitează la statutul liturgic al poeziei, la mimesis-ul mistic. El este profund marcat şi de o puternică conştiinţă a tragicului, de o nelinişte nu atât metafizică, ci psihologică, profund sufletească manifestate în faţa morţii, limitelor, păcatelor şi transfigurată într~o frică creştină care-l urmăreşte permanent când vede frumuseţea sluţită, valorile ncantizate, timpul sălbăticit şi prins între butucii minciunii". însângeratul freamăt al suferinţei, trădarea de neam, oameni "războinici, hulpavi, îngâmfaţi, neputincioşi", "închisorile şi gulagurile".

Estetica *luminii* (a *luminii line* şi *luminii clare)* o substituie estetica *întunericului* (a *ceţei şi negurii*, după cum zice poetul în *Lacătul de apă)*, sacrul se dizolvă în bipolaritatea apofatic/catafatic, *vizionarismul mistic* şi *idealismul estetic* cedează locul *profeţiei negre* şi *materialismului expresiei* (durităţii, asprimii cuvântului), Paradisul adamic este înlocuit cu infernul dantesc reactualizat. Apare în prim-plan *vina* echivalată, în conştiinţa religioasă, *cu păcatul*.

Asupra lumii este proiectat blestemul *fatum-ului*, umbra neagră a crucii, ca simbol al nefiinţei şi al veşnicei răstigniri eristice: "Copacii ameţesc, nu-i bine, / Şi moarte picură din nori. / Şi chiar izvorului îi vine / Un fel de greaţă uneori. / Atâtea vorbe şi minciuni, / Atâtea seci promisiuni! / De ce-ai dat, Doamne, grai la om, / Iar nu la floare şi ia pom?! // A prins a înălbi, / Precum ninsorile, / Şi tinereţea mea. / Mai bine ar vorbi / În lume florile, / Iar omul ar tăceai // E falsă mila ori e mută,

/ Iar crucea de la piept e joc. / În moarte tot mai mulţi se mută, / Văzând că-n viaţă nu au foc. / Atâtea vorbe şi minciuni, / Atâtea seci promisiuni! / De ce-ai dat, Doamne, grai la om, / iar nu la floare şi la pom?!" *(De ce-ai dat. Doamne?!)*. Pământul "e încă o pată de sânge" ce "întrerupe Cerul" *(Sfârşit de veac).*

În exegeza teologică şi filosofică de azi. *păcatul (vina)* au devenit concepte neoperante, deşi reprezintă un mod de comportament tragic asemenea *fricii* şi *morţii.* "Dacă e să-l asociem cu vina, înseamnă că le recunoaştem amândurora aceeaşi funcţie în declanşarea mecanismelor sufleteşti, a traumelor morale. Căci numai *vina* şi *păcatul,* fiecare din acestea asumate în chip propriu, justifică oportunitatea şi gravitatea acţiunii autoeliberatoare" (Petru Ursache, op. cit, p. 124).

În epoca contemporană putem găsi prezenţa noastră în orice faptă (război, degradarea naturii, punerea sub semnul îndoielii a existenţei lui Dumnezeu), acuzatul şi acuzatorul se află în aceeaşi persoană). "Păcatul este o faptă, o vorbă sau o dorinţă contra legii veşnice", după cum îl defineşte Sf. Augustin; fără vină, după cum susţine Emil Cioran, nu este posibilă conştiinţa existenţei divine, un Dumnezeu într-o conştiinţă nefrământată de păcat fiind de neconceput.

Grigore Vieru găseşte că "Hristos nu are nici o vină"; vina o poartă omul.

Întreaga sa poezie de ultimă oră se axează pe un dialog cu Dumnezeu şi cu Mântuitorul, care e, în esenţă, un dialog despre *vină,* dar şi despre *destin,* căci condiţia umană e pusă sub semnul *morţii,* deci al *tragicului,* al *fricii de lume,* al fricii heideggeriene de acel "ceva" din lume (Angst/Furcht), care contravine esenţei ei *umane şi naturale.* Teama esenţială este o spaimă în faţa abisului, de care e cuprins şi poetul nostru.

Dumnezeu e Ziditorul frumuseţilor sclipitoare pe care le cântă poetul; e zămislitorul sublimului joc al copiilor; El este

cel care ne pune în faţa realităţii Morţii, în faţa iminenţei ei existenţiale. Cu această Moarte Vieru va dialoga cutezător - din punctul de vedere al omului osândit la suferinţă şi la trecere în *Litanii pentru orgă,* şi de asemenea în poeziile mai noi, în, bunăoară, *Atâta iarbă, doamne!* ("Doamne, cu ştiu că / Îţi vine cu mult mai uşor / Să ne iubeşti ca iarbă. / Murind, înmulţim iarba, / Şi-o împrospătăm. / Dragostea Ta pentru noi / O înnoim murind. / Ne simţim fericiţi / Şi pentru atât. Da, / Există deşerturi în care / Omul, în moarte, / Nici măcar iarbă nu poate fi"). Finalul acestui poem care dă expresie unei viziuni tragice este catartic, deoarece însuşi freamătul ierbii ascunzător de adevăruri, care este auzit de Dumnezeu şi de domnul Eminescu, oferă poetului o şansă de cunoaştere ce-i linişteşte frământarea sufletească: "...Atâta, / Atâta iarbă, Doamne, / Pe mormintele noastre! / Numai tu, / Numai Tu şi domnul / Eminescu / O auziţi crescând. / Nu! Nu voi muri / Până când n-o voi / Auzi şi eu, până când / Nu voi găsi adevărul". Poetul se mai întreabă, însă, cine îl poate găsi, căci nici Christos nu i-a găsit.

Dumnezeu este invocat într-un spaţiu "strâmt" al durerii şi tristeţii: "Unde să fugi când, Doamne, /Chiar numele Tău mare /E strâmt pentru atâta /Durere şi-ntristare?" *(La noi).*

Un dialog paralel este iniţiat cu Mântuitorul, prin care îl cunoaşte pe Dumnezeu. Christos înseamnă *deplinătate* şi apropierea de el este ascetică şi mistică, adică prin purificare de patimi şi înaintarea în unire cu Dumnezeu, prin *rugăciune,* pe care teologii o consideră "oglinda sufletului" (Sfântul Ioan Scărarul), şi pocăinţă, care reface comuniunea cu Dumnezeu. (La îndumnezeire se ajunge prin Botez, Mir şi Euharistie, în aceasta din urmă realizându-se cea mai intimă apropiere între Hristos şi credincioşi.)

Hristos este un înalt simbol etic, este însuşi modelul ontologic şi deontologic pe care trebuie să-l urmeze un poet sacru. De aceea, doreşte o asemănare absolută între fiinţa Lui şi fiinţa Poetului: "Dar ai intrat Tu (Iisus) / În noaptea durerilor

mele / Iluminându-mă. / Inima lumii întregi /Bate, iată, la mine în piept. / Iar sângele Tău, / Rănitul Tău sânge, / Pe cruce curgând, / Arată calea sângelui meu / Spre Tine, / Spre oameni, / Spre lume" *(Calea sângelui).* Apropierea nu înseamnă, totuşi, identificarea, deoarece El este Modelul sacrificial: "Înălţami-aş lacrima / Dar parcă mi-e teamă de Christ. / Căci alţi eroi / Pe lume n-au fost /Afară de El" (*Înălţami-aş lacrima).*

Ca oglindă morală este invocată şi "palma cea caldă / Şi sângerândă / A Domnului nostru Iisus". Naiul lui Gheorghe Zamfir se aude în univers de parcă Christos ar sufla dimineaţa în foc *(Focul):* lucrarea în cuvintele Limbii Române este analogă actului eristic: "S-a obişnuit lumea cu frumuseţea şi suferinţele Limbii Române aşa cum s-a obişnuit cu răstignirea şi învierea lui Iisus Hristos" *(Mişcarea în infinit);* frumuseţea scânteietoare a tricolorului românesc a rupt-o "Hristos din curcubee" *(Trei culori).*

Drama existenţială a lumii moderne se datorează păcatului (vinei) *ei* şi nu vreunei vine a Mântuitorului: "Nu el a otrăvit izvoare / Şi mărul care-n pom se coace. / Hristos nu are nici o vină. / Lăsaţi-l pe Hristos în pace"; "Nu el a otrăvit şi graiul / Şi doina care muit ne place. / Hristos nu are nici o vină. / Lăsaţi-l pe Hristos în pace": "Nu el a preschimbat pe oameni / În fiara crudă şi rapace. / Hristos nu are nici o vină, / Lăsaţi-l pe Hristos în pace" *(Hristos nu are nici o vină,* cântec).

Fănuş Băileşteanu observa cu pătrundere, în monografia sa din 1995, o apropiere structurală şi temperamentală de Nichifor Crainic: "Fără a fi un isihast - ca doctorul poet care a tradus imaginarele sonete ale lui Shakespeare (de fapt, ale sale - încărcate de o mistică iubire platonică pentru "aproapele") fără a fi un filosof al poeziei creştine, fără a fi un admirator bigot al *Cântării Cântărilor* sau un teosof, Grigore Vieru se simte - poate, fără s-o ştie - foarte aproape de Nichifor Crainic, cel care decretase: *"'Hristos s-a născut în ţara mea!"* Pentru că mai toate imaginile poeziei sale - cu Mama; cu Iubita; cu

Floarea-soarelui; cu Pâinea scoasă din divinul Cuptor; cu izvorul natal; cu Piatra (de pe Prutul răstignit); cu Copiii -îngeri ai acestei vieţi ce este dată - Omului; cu Bătrânii -adevăraţi martiri "duşi în Siberii" - demonstrează peremptoriu un singur lucru: numai Icoana sfântă din Casa mamei, numai Dragostea, numai Credinţa în Dumnezeu au ajutat semenii săi (şi pe sine însuşi!) să supravieţuiască. A mai face teorie e de prisos. Pentru că - vorba sa: *Hristos nu are nici o vină!"* (Fănuş Băileşteanu, *Girgore Vieru, omul şi poetul,* Bucureşti, 1995).

Reactualizarea actului răstignirii eristice dă o semnificaţie emblematică dramei basarabene şi general-româneşti (supunerea românimii unui nou supliciu). Ea înseamnă şi asumarea tragică a sensului existenţei umane înscrisă fatal în mioritismul cosmo-creştinesc.

Intervine, însă, şi un înţeles profund religios al trăirii *vinei* şi mântuirii de ea prin *rugăciune* şi *pocăinţă.* Identificarea cu Hristos semnifică o conştiinţă tragică absolută, în spiritul spusei biblice a Sf. Pavel: "M-am răstignit împreună cu Hristos; şi nu eu mai trăiesc, ci Hristos trăieşte în mine" *(Galăteni,* 22, 9).

Aşa cum îndemnul etic al poetului este de a reveni la starea naturală şi la sacru, *pocăinţa* îşi relevă adevărata funcţie - acea de reîntoarcere ascetică la firesc: "Pocăinţa este întoarcerea prin asceză şi osteneli, de la starea cea contra naturii la starea naturală şi de la diavolul la Dumnezeu *(Dogmatica,* II, 30; Bucureşti, 1993, p. 93).

Pocăinţa vine în româneşte de la slavonescui *pokajanije (=* părere de rău); în greacă m*etavoia* înseamnă schimbarea spiritului, schimbarea lăuntrică, iar în latină taina se numeşte *penitentia.* Păcatele săvârşite după Botez se curăţă prin Taina Pocăinţei.

Erijat în postura de poet sacru, Grigore Vieru are conştiinţa că taina divină, ocrotitoarea a tot ce fiinţează, este cea care va spulbera tot ce este potrivnic naturii şi stării naturale: "Ci, iartă, din trudă, / Din aburii sângelui / Pe care îi

pierdem, / Oblăduitor, / Misterul răsare / Din zare în zare. // Zadarnic ne împărțiți / Dinainte coliva. / Căci tot ce împotrivă ne stă / De tainele noastre / Pieri-va, pieri-va!" *(Morile).*

Trăirea minunii divine presupune identificarea totală cu ea. În *Divanul est-occidental.* Goethe amintește de Valea Morții, ioc inițiatic în reprezentările sufiților. Roind în jurul flăcării sacre, fluturii se întreabă, flecare în sinea sa, ce ar putea să însemne această minune. Doar unul dintre ei a "înțeles" sensul minunii: cel care a pătruns în flacără, contopindu-se cu ea și preiuându-i culoarea.

III

Marin Sorescu spune în prefața la volumul *Izvorul și clipa* că Grigore Vieru este poetul tuturor obârșiilor: tradiție, izvor, vatră, mamă, limbă...

Omul vierean, organic legat de principiul matern al universului și de copilărie, concepută ca stare naturală, „naivă"' (în sensul lui Schiller), reproduce un act primordial, repetă un model mitic. Trăiește, prin urmare, sentimente pe care le-au cunoscut cei dinaintea lui, strămoșii cu ființa lor arhaică, „primitivă". În realitatea lui sufletească este ca și cum un apriori kantian, care îl determină să imite un prototip mitic, niște acte îndeplinite *ah origine,* în timpuri străvechi, de zei, eroi sau strămoși. Copilăria este, la Grigore Vieru, însăși copilăria universului, clădit pe maternitate, natura respiră aerul pur al genezei și e pătrunsă de irizările blagienei lumini dintâi, ale luminii din lumină. Ontologia poetică, pe care ne-o propune Grigore Vieru, este o ontologie originară, constituită din repetabilitate, din vechime substanțială, dintr-o vârstă seculară" (termenul e al lui Jung): „Sunt vechi / Ca taina și ca marea. / Ca raza cea de sus /A bolții. / În mine n-a murit mirarea / Chiar dacă / Mă răniră colții. / Sunt vechi, / Cu lacrima de-o seamă, /

Cea de la care-mi / Iau ființă. / Iubirii îi dau chip de mamă / Și urii / Chip de suferință" *(Inscripție pe cartea copilăriei).*

Identificăm sensuri mitice și în relațiile cu femeia-iubită și femeia-mamă, care prezintă în *Sakuntala* (motivul îl întâlnim la Goethe și Tagore) două înfățișări complementare: prima e asociată dansatoarei Urvasi, iar cea de-a doua e chiar mama universală (Laksmi). Aceste relații constituie taina primordială a existenței, care exercită o funcție protectoare a eului ca parte a naturii.

Protipalitatea mitică se relevă prin repetabilitatea, prin reluarea elementelor primordiale: apa și lacrima sau roua ca izomorfisme ale ei, raza solară sau lunară, taina, iubirea.

Reluările actelor primordiale sunt tocmai constituentele „ontologiei originare": „Această repetare conștientă a gesturilor paradigmatice determinate dezvăluie o ontologie originară. Produsul naturii, obiectul fasonat prin îndemânarea omului nu-și găsesc *realitatea, identitatea* decât în măsura în care participă la o realitate transcendentă. Gestul nu capătă sens,-realitate decât în măsura exclusivă în care reia o acțiune primordială" (Mircea Eliade, *Eseuri, Mitul eternei reîntoarceri, mituri, vise și mistere,* București, 1992, p. 14).

Am putea spune că poetul trăiește, în cadrul *ontologiei originare,* ceea ce au trăit anterior strămoșii, oamenii din alte timpuri. De observat, însă, că el adaugă și un element modern, tragic prin esența sa, *suferința.* El suferă nu ca alții, ci ca el însuși, această stare fiind „proprietatea" ființei lui. Transformă, după cum spune, ura în suferință. Ura nu ctitorește ființa, ca iubirea. Ea nu face parte din natura umană; poetul urăște ceea ce se opune firii, naturalului, normalului. Ura este un antisentiment și trebuie „transformată" prin asumare morală și din rațiuni existențiale securizante.

Copilul și *mama,* la care se adaugă *poetul,* ctitoresc, heideggerian vorbind, zeii și esența lucrurilor. Sunt trei personaje-simboluri care în-suflețesc universul, îl

(re)înfiinţează: de la mâinile mamei se încălzeşte cerul, se luminează în adânc şi se linişteşte nemărginirea *(Se încălzeşte cerul, mamă...).*

Glosând pe marginea versurilor lui Holderlin „Plin de merite, şi totuşi în chip poetic, locuieşte / Omul pe acest pământ", Heidegger observă că *Dasein-ul* (fiinţă-în-aici) este, în temeiul său „poetic", că, fiind ceva ctitorit (întemeiat), el nu este un merit, ci un dar.

Poezia este, în înţeles heideggerian, *rostire esenţială,* rostire despre lume şi pământ şi despre disputa dintre ele; limba însăşi este Poezia într-un sens esenţial: „Insă deoarece abia limba este acea survenire în care omului i se deschide fiinţarea ca fiinţare, poezia ca Poezie în sens restrâns este Poezia originară prin excelenţă, Poezie în sens esenţial. Faptul că limba este Poezie *(Dichtung)* nu se explică prin aceea că ea este poezie originară *(Urpoesie),* ci poezia survine în limbă deoarece aceasta păstrează esenţa originară a Poeziei" (Martin Heidegger, *Originea operei de artă,* Bucureşti. 1982, p. 88).

Esenţa poeziei fiind ctitorirea *(Stiftung)* adevărului, această ctitorie apare ca un prea-plin, ca un dar.

Dăruirea şi întemeierea au nemijlocirca începutului, care nu este altceva decât un salt *(Sprung),* un salt anticipator *(Vorsprung).* „Arta în esenţa ei este un salt originar *(Ursprung)* şi nimic altceva: o modalitate privilegiată a felului în care adevărul ajunge să fiinţeze aparţinând abia acum Istoriei" *(Ibid,* P- 92).

Omul nu poate domina fiinţarea; poate doar s-o cunoască în unele din aspectele sale. Totuşi, în sânul fiinţării ca întreg se află un loc de deschidere *(eine Lichtung)* care are un caracter de fiinţă mai pronunţat decât fiinţarea. Se creează un spaţiu luminat, un centru care luminează cercul existenţei, deschizându-1 spre noi. Elementele fiinţării se ascund unele pe altele, intrând într-o zonă a aparenţelor, a unei permanente

ascunderi sub dublul chip de refuz şi împiedicarea accesului. Între luminare şi ascundere apare o tensiune constantă.

La Grigore Vieru *mama* şi *copilul* (ca şi poetul identificat acestuia şi având pavăza maternităţii) sunt două centre deschise luminatoare de prea-plinul fiinţei şi fiinţării. Taina de esenţă divină care în-cercuieşte omul, se des-pecetluieşte, se descifrează instantaneu.

Poetul spune blagian că nu îngrădeşte lumina, ci întunericul, sinonim cu taina: „Vatră / Lumina îmi este. / (Şi întunericul la fel!)/ (...) Eu nu îngrădesc lumina, / Ci întunericul: Taina mea. / Poţi intra, îţi îngădui, / În limpedea lumină ce-o am. / Dar nu şi-n liniştea nopţii, / Lin legănându-se / Ca o trestie tristă" *(Umbra de aur)*. Invitaţia de a intra e pentru vatra de lumină familiară, nu pentru vatra de întuneric ne-familiară. Acţiunea luminii e întemeietoare, e ctitoritoare cu „suflarea aurie de sus", în timp ce acţiunea întunericului e neantizatoare, e producătoare de ritmuri legănătoare triste.

Înconjurat de aura luminoasă a vieţii, se erijează în postura de prim-venit vibrând ca vioara printre lucrurile care îi par că sunt „prima oară", aşteptând ca un copil dimineaţa, durându-l „orice splendoare" ce trece ca şi frumuseţea femeii şi spunând înfiorat „mamă" şi „tată", de parcă şi-ar vedea părinţii „prima dată." *(Ca prima oară)*.

E o viziune asupra lumii axată pe *originaritale,* care include elementaritatea bucuriilor de copil, înfiorarea rimbaldiană în faţa frumuseţii naturii, cuprinderea generoasă lorchian-argheziană a universului mic, a universului boabei şi fărâmei, a lumii „celor care nu cuvântă", stihialitatea „păgână", ancestral-(eminesciană a iubirii, sacralitatea relaţiilor om(mamă)-univers, poet-Poezie, iubit-iubită, viaţă-moarte, existenţă-cântare (conform popularului „cu cât cânt cu atâta sunt") ş.a.

Poeziile sale au la bază, în fond, o poetică specifică a laudei aduse vieţii, firescului, organicului (vizavi de diatribele

cu care întâmpină tot ce se opune acestora - deci e o viziune dihotomică), a *panegyrikosului,* care determină structurile necompozite de imn, odă, elogie, închinare.

La un moment dat romantismul impune un senzualism mitic îmbinat cu un naturism erotizat („Aici, multă mireasmă. / Brazii pe culme sunt mulţi. / Numai apa mireasă / Tremură-n munţi, // Ca o lacrimă naltă / Picurată pe pânză / Ce mai plânge o dată / După ce a fost plânsă" - *Dor).*

Paul Valery spune că poeziile sunt interjecţii desfăşurate; poemele lui Grigore Vieru se constituie din astfel de interjecţii sentimentale sau pasionale sub forma lor spontană, deci fără desfăşurări mai ample. Ele apar într-o expresie eliptică, ce găzduieşte nişte reacţii existenţiale foarte comprimate. Sunt, de fapt nişte trăiri de vârf, nişte momente de *hybris* cu o acuitate dramatică însoţită de o eliberare: "Ai, ai, / Umbra păsării-n amiază / Palma mamei bandajează!"; „Ai, ai, / S-a lipit de ceruri luna / ca obrazul meu de muma!" (*Când sunt lângă ea);* „Ah, floare a / Cartofului / Albînrourată! / De nimeni aproape zărită, / Ca părui mamei / încărunţind" (*Ah, floare...);* „Sullete pe sus, / Suflete durut. / Ah, suflete! // Piatra te-a făcut / Pasărea te-a spus. / Ah, suflete!" (*Piatra, pasărea);* „Te-ai dezbrăcat de noapte / Ah, creangă de măr!" (*Creangă de măr);* „Ah, trec plânsorile, / Vin ninsorile" (*Tu spui);* „Ah, cine ştie, / Din care parte / Poate năvăli moartea?!" (*Ah, cine ştie...).*

Versul are o curgere somnolară, hieratică, sub semnul unei „îngândurări" cosmice care nu e doar somn vegetal, ci înfiorare sufletească, veghe luminoasă a gândului: „Cum mai semeni mamei, lină / Floare, chip de aur mut, / Când mai mult pe nelumină / Te închini acestui lut, / Când sub stelele ca apa / Nesfârşit de sus curgând, / Nu de somn se lasă pleoapa, / Ci de suflet şi de gând" *(Floarea-soarelui,* I).

Poetul are sufletul jilav (în sens rimbaldian) şi această jilăveală senzuală (mistico-erotică) suavizează, blajinizează,

emoliază, frăgezeşte; într-un cuvânt, o *orfizează:* „Sunt ud. Sunt ud, / Ca fruntea unei glorii...".

Nocturnul şi diurnul se asociază sub semnul aceleiaşi Taine. Aerul mistic pătrunde în toate zonele fiinţei şi fiinţării, valorizând în pozitiv (cum ar zice Blaga) căderile, beznele; chipul materiei şi al morţii se beatifică, stimulând izbăvirea de păcate, mântuirea: „Căderea devine coborâre, mestecatul înghiţire, beznele se atenuează luând chip de noapte, materia luând chip de mamă, iar mormintele luând chip de locuinţe fericite şi de leagăne. Astfel, la marii mistici, limbajul cărnii se suprapune semanticii mântuirii, acelaşi verb exprimă păcatul şi izbăvirea", remarcă Gilbert Durand în *Structurile antropologice ale imaginarului.*

Acest act de valorificare a abisului ontologic, de inversare a neantizării (prin moarte, prin acţiunile ostile ale naturii), de îmblânzire a negativităţii (hegelian vorbind) îl întâlnim şi în poezia lui Grigore Vieru.

Steaua de vineri, care este amurgul vieţii, timpul însingurării, în care cântă „un cuc înzăpezit" şi în care poetul credea c-a murit (*Omule din îndepărtări)* linişteşte sufletul, îl leagănă, îl beatifică.

Natura devine, astfel, leagăn matern, ia chip de mamă protectoare. Aerul mistic, care pătrunde fiinţa poetului, transformă piatra de pe mormântul mamei în ultima patrie (*Iată o piatră):* actul muririi în Basarabia înstrăinată se investeşte cu sensul mântuirii, căci e pusă sub tristeţea rodnică a lui Dumnezeu: „Chiar dacă diavolul în noapte / Seamănă frigul - / In căldura palmelor noastre / Ora de gheaţă a îmbrăcăm. / Pleca-vom şi noi la strămoşi. / Da, cine moare în Basarabia, / Moare departe. / Şi totuşi murim pe pământ. / Aproape de tristeţea cea rodnică / A Domnului nostru" (*Chiar dacă).* Lipindu-se de crucea mamei, făcută din lemn de măslin, poetul crede că va face - prin lacrima suferinţei sale - să reizbucnească viaţa: „Pe lemnul ei de măslin, / Ca Noe în

barcă, pluti-voi / Pe apele potopitorului ceas, / Luând cu mine o / singură ființă: / Lacrima. / Și viața nu va pieri. / Poate ca nicicând / Mă voi lipi strâns de / Crucea / Plânsă încă o dată / De Nemărginire. / Și viața nu va muri. / Poate că chiar Domnul, / În mari deznădejdi, / De brațele ei se va prinde, / încurajând viața / Să izbucnească din nou. / Nimic nu se uită sub semnul unei Cruci, / Toate reînfloresc, / Din lemnul ei de măslin" *(Crucea).*

Lemnul de măslin este atributul arhetipal al liniștii pregenetice, din care va reizbucni iarăși viața. Sacralizarea însemnând maternizarea naturii, poetul imaginează o re-înființare a vieții printr-o reîncarnare sui generis a mamei dispărute în eternitate. Viul e, în viziunea organicistă a poetului, un viu matern.

Somnul e și el „viu", lichid, curgător, generând vise în care se naște, la rândul său, cântecul, deoarece *orfizarea* implică, în chip firesc, cantabilizarea, de obicei elogioasă, imnică, baladescă: „Ah, tot mai liniștit mi-e verbul / Și dragostea, și-a mea viață. / Ca floarea teiului pe apă / Îmi curge somnul lin pe față. / Arătă-mi-se-n vis un cântec, / Îl cânt cum cântă numai dorul: / „Ia-mi lacrima, dar ochii lasă-mi, / Ia apa, dar să-mi lași Izvorul". / Ești trist, te pregătești de iarnă?" / Iar eu, senin, răspundu-i parcă: / "Mă pregătesc de flori și iarbă" (*Ah, tot mai liniștit mi-e verbul...).*

Sufletul poetului păstrează jilăveala de la începutul lumii, fiind zămislit din apele primordiale în spiritul teoriei lui Tales din Milet: „Nimeni vechimii / Nu poate să ne smulgă / Căci zice și / De demultul armean: / Sunt bătrân / Precum muntele biblic / Și picioarele-mi sunt ude / Încă de la potop. / Jilavă este și ea - / Inima mea - / Precum crucea eroului / Plânsă de mama. / Și umezi ochii îmi sunt / Încă / De la nașterea noastră" *(Înălța-mi-aș lacrima);* „Din ceasul acesta / de rouă mi-e sufletul / și trupul la fel. / Din nou sunt parcă născut - din ceasul acesta. / Bună dimineața, nădăjduire: pom aproape

sălbăticit! / Rămâi! Mai rămâi încă verde / o clipă, un ceas. o zi, / Ei mâine / mâine mă vei găsi oglindit / în răsăritul întreg, / în toată lumina neîncepută / a lumii / prin care palid va trece / seara Lunii" *(Bună dimineața!).*

Cântecul traduce, la Grigore Vieru, însuşi cântecul naturii, izomorfizat în glasul străfundurilor (pământului), în murmurele izvorului şi vuietul mării, în „tăcerea ce cade pe tăcere" (Iubito), în ploile cerurilor, în trilurile păsărilor, în harfa vântului, în paşii copiilor, în tăcerea morţilor şi a stelelor, în zumzetul albinelor, în înfricoşătorul glas al pustiului nemărginit, în cuvintele rezemate de Dumnezeu (*Logosul şi muzica).*

Al. Cistelecan remarcă în *Dicţionarul esenţial al scriitorilor români* (Bucureşti, 2000): „Sacralizarea mamei se răsfrânge şi asupra celorlalte elemente iradiate de principiul matern: plaiul, graiul, satul etc, viziunea lui Vieru fiind, în fond, o beatitudine a originilor, a baştinei. Prin această mitologie a Mumei şi prin transcenderea biograficului ea comunică direct cu ancestralitatea şi substratul, întâlnind în profunzime matricea stilistică blagiană. Dincolo de eminescianismul însuşit cu fervenţă şi de programatica întoarcere la folclor, Vieru regăseşte, de fapt, Lancrămul, tărâmul etern în care „în amurg pe faţă, ah, simţi /, suflarea veciei" şi în care „toate se schimbă în viaţă. / Numai izvorul nu". Blagianismul ajunge, aproape firesc, la decalcul imediat: "E-atâta tăcere / În casa mumei / Că se aude în jur murmurând / Plânsetul humei" (p. 884).

Blagiană este şi poetica *misterului,* a *tainei care îl apără pe poet.* Misterul este întrevăzut şi în forţele elementare ale naturii, despre care Shopenhauer spunea că aparţin de o *qualitas occulta,* adică de ceva total obscur.

Criticul remarcă pe bună dreptate că poezia lui Vieru se centrează pe „simbolul cumulativ şi iradiant" al mamei: "Figura mamei, dincolo de nu puţine acorduri sentimentaloide, şi de

rama sămănătoristă în care e pusă adesea, e transfigurată printr-o feerie a devoţiunii filiale, şi ea devine nu numai simbol al jertfei şi al ocrotirii, al suferinţei şi răbdării, al statorniciei şi dăinuirii, dar şi expresia lacrimală a patriei, fiind identificată în cele din urmă cu mama eternă, cu glia şi cu limba: „Mama, / Tu eşti..." (Ibidem). E o lume-fruct bachelardiană care solicită reveria şi în care visătorul este în mod cosmic fericit, căci moartea vine prin reveria „lentă şi liniştită" generată de plutire: „în zori, mâinile mamei // Se roagă spre Cer, împrospătate / De cântecul privighetorilor. / (...) Se vor ruga - / Două crengi desfrunzite, reci. / Nori de gheaţă, în trecere, / Le vor atinge cu poala. / Iar noi, / Din umeda lor vălurare / Vom bea tristeţe şi moarte" *(Rugăciunea din zori).*

Pornind de la o constatare a Mariei Bonaparte că la Edgar Poe e un peisaj-femeie, aceasta identificată cu o mamă muribundă, „o mamă atoatecuprinzătoare, eternă şi proiectată în infinit", Gaston Bachelard notează că „sentimental, natura este *o proiecţie* a mamei", că „iubirea filială este primul principiu activ al proiectării imaginilor, este forţa proiectantă a imaginaţiei, forţa inepuizabilă care pune stăpânire pe toate imaginile, pentru a le situa în perspectiva omenească: perspectiva maternă" şi că „a iubi universul *infinit* înseamnă a da un sens material, un sens obiectiv *infinităţii* iubirii pentru o mamă" (Gaston Bachelard, *Apa şi visele, eseu despre imaginaţia materiei,* Bucureşti, 1995, p. 131).

În substraturile profunde ale inconştientului, orice lichid se identifică apei, iar orice apă laptelui, imaginea umană a laptelui apare în imnele vedice, unde se spune că apele, fiind mamele noastre şi doritoare de a participa la sacrificii, vin către noi pe căile lor şi ne împart laptele. În viziunea poeţilor (a lui Poe, Saint-John Perse, Paul Claudel) mările şi râurile apar ca nişte *ape lăptoase* (Claudel vede în *Cinci mări* apa ca ceva maternizat, ca un lapte al mumei mumelor: „Izvoarele voastre nu sunt izvoare, ci elementul însuşi! Materie primă! Mama,

spun, ea îmi trebuie!" Există deci un substanţialism feminin al apei. În viziunea lui Novalis, după cum demonstrează Bachelard, apa se înfăţişează ca „o tânăra fată topită", ca „o esenţă lichidă de tânără fată". O altă trăsătură a feminităţii apei este legănarea; ea leagănă ca o mamă.

Apa este, vom conchide împreună cu Bachelard, laptele matern, mama veşnică, Mama.

Grigore Vieru maternizează Apeie veşniciei („te-ai scufundat / În veşnicie, / În apele ei, / Ca-n aerul de sus / Mirozna florilor de tei" *(Litanii pentru orgă),* văzând veşnicia „Tăcută / Ca laptele Mamei" *(Sus).* Fierbintea respiraţie a mamei „roteşte pe cer Soarele, Luna" *(Când sunt eu lângă mama),*

Mama este „Nedespărţită de cer / Ca apa de uscat"; apa iubirii sub formă de rouă acoperă universul („Toate / Câte le vezi şi le-auzi / De roua iubirii se-acoperă" *(Clipa).*

Vorbind despre complexul Ofelici, Gaston Bachelard remarcă faptul că personajul shakespearian a devenit simbolul nefericirii şi morţii, în cadrul unei mari legi a imaginaţiei: „Astfel, pentru anumite suflete, apa conţine cu adevărat moartea în substanţa ei. Ea comunică o reverie a cărei oroare este lentă şi liniştită. În cea de-a treia elegie duineză, Rilke, se pare, a trăit oroarea surâzătoare a apelor, oroarea ce surâde cu surâsul iubitor al unei mame care plânge. Moartea într-o apă liniştită are trăsături materne. Oroarea liniştită este „dizolvată" în apa care conferă imponderabilitate sămânţei vii". Apa îşi amestecă aici simbolurile ambivalenţe de naştere şi de moarte. Este o substanţă plină de reminiscenţe şi de reverii divinatorii" (Gaston Bachelard, op. cit., p. 103).

Semnificaţia ambivalentă de naştere şi moarte o întâlnim şi într-un „gând" din *Mişcarea în infinit.* „Aşa vii tu bătrâneţe: ca o calmă şi caldă limpezire de toate. Chiar moartea murmură ademenitoare ca o străimpede apă în care mă scăldam fericit în anii copilăriei".

La Vieru, apa înseamnă deopotrivă rodnicie, veşnic început şi continuare a vieţii. Găsim o mitopo(i)etică a plinătăţii, a fatalităţii, tradusă în topoi specifici: *lumina, liniştea* (pacea universală) şi, bineînţeles, *apa.* Acestea sunt nişte metafore prin ele însele, nişte *metafore naturale.* Gaşton Bachelard defineşte apa ca o fiinţă totală (are corp, suflet, voce), ca o realitate poetică complexă. Ea impune o *lichiditate* a însăşi expresiei, a însuşi textului. Apa e o realitate poetică directă, nemetaforică, râurile şi fluviile *sonorizând* peisajele mute: „...Apele care susură le învaţă pe păsări şi îi învaţă pe oameni să cânte, să iubească, să spună iarăşi şi iarăşi"; „de fapt există o continuitate între vorbirea apei şi vorbirea omenească"; „vom insista însă şi asupra faptului prea puţin remarcat că, organic, limbajul omenesc are o *lichiditate* (subl. în text - *n.n.),* un debit în ansamblu, o apă în consoană. Vom arăta că această *lichiditate* trezeşte o aţâţătoare psihică specială, aţâţare care cheamă imaginile apei" (Gaston Bachelard, op. cit.,p. 22).

Limbajul mitopo(i)etic vierean are nu doar o *lichiditate,* fiinţa poetului fiind jilavă, înrourată, ci şi o *luminozitate* sonoră, deoarece această fiinţă vine din lumină. Găsim. în sfârşit şi o *tăcere* a cuvântului, generată de *taina* sub imperiul căreia se pune fiinţa.

Curgerea apei (a izvorului, ploii), curgerea luminii şi curgerea liniştii sunt identificate, panteistic, curgerii sufletului. De aceea, ele apar *vizualizate:* „Mă uit / Cum fire de-argint, lichide, / Leagă cerul de pământ"; „Văd iarba de vânt speriată / şi surâd unei dulci amintiri" *(Metafora);* „Îmi curge pe mâini tăcerea, / Nu, nu sunt supărat - / O tristă milă de tine / Sufletul mi-a sfârtecat, / Trandafirule" *(Trandafirul din vază);* „Liniştea. / Cu gura fagure de aur / Cu ochii mari ca floarea-soarelui. / Liniştea - ca un sărut. / Ca un drag trandafir / Supărat cu mireasma lui. // Ca o rumenă pâine-n cuptor. / Ca sufletul pietrei. / Ca o iarbă / Minată cu / Ouă de privighetoare. // Ca o planetă-n zori / În care toate ţările / S-au împăcat între ele. //

Liniştea" *(Liniştea)*; „Chip aspru are: / Ca de spic ori de brazi" *(Pacea)*.

Hipotipoza este procedeul stilistic foarte frecvent, care permite o desfăşurare nucleară a vizualizării, a captării în imagine materială a sunetelor tainice ale apei, liniştii, luminii.

Marcată de folclor şi de eminescianism, de influenţa lui Arghezi, intersectată de cea a lui Blaga, Goga, Voiculescu, poezia 3ui Grigore Vieru se impune prin nota originală pe care o dă dialogul existenţial cu Viaţa şi Moartea, prima înfăţişată extatic cu toate bucuriile ei simple, iar cea dc-a doua privită cu un calm mioritic. Există, la el, ceea ce un exeget denumea „sfidarea calmă a morţii": „Gândind, bunăoară, la câteva repere ale temei (cum ar fi *Mioriţa* - moartea ca o nuntă; poezia lui Arghezi - înţeleaptă acceptare a „jocului" *De-a v-aţi ascuns*. dar cu un final „Arde-l-ar focul!"; poezia lui Blaga - resemnare şi cufundare tainică în Marele Tot; poezia lui Voiculescu -îmbrăţişare patetică a lui Iisus etc), fără tendinţe de comparaţie axiologică, ci, deocamdată, numai tipologică, aş spune că nota originală a poeziei lui Grigore Vieru o dă tocmai *sfidarea calmă a morţii"* (Fănuş Băileşteanu, *Grigore Vieru, omul şi poetul*, Bucureşti, 1995, p. 110).

Jorgc Luis Borges observa că Byron şi Baudelaire au dramatizat nefericirea, în timp ce Wimann a dramatizat fericirea. Pornind de la această penetrantă constatare, am putea spune că Vieru dramatizează fericirea de a fi un poet al vieţii, al bucuriilor simple, după cum dramatizează nefericirea de a fi un poet al unui "secol grăbit", al unei Basarabii terorizate de istorie şi a! unui spaţiu românesc neîntreg şi marcat de dihonii, de neunirea dintre români.

Eugen Simion : spiritul postmodern

Ceea ce impresionează. în primul rând. în cazul lui Eugen Simion este spectacolul intelectual excepţional pe care îl dă an de an şi zi de zi cu o consecvenţă şi verticalitate statornică, pe care nu i le-au surpat fazele de tranziţie - or, ele au fost multe pe parcursul activităţii sale - şi facticităţile conjuncturale presante. Îl caracterizează o rezistenţă lăuntrică faţă de tot ce contravine statutului ontologic şi deontologic al literaturii şi criticii literare, al omului de cultură, care este un însemn clar al *personalităţii* sale. Căci numai o personalitate poate rezista cu adevărat presiunilor, certurilor, confuziilor de planuri, derutei generale, negativismului resuscitant şi poate impune un echilibru al judecăţilor de valoare şi al demersului intelectual.

Eugen Simion debutează, în 1958, cu un articol despre *Caietele Eminescu* (în *Tribuna clujeană),* determinat, probabil, de prezenţa sa în faimoasa echipă academică a lui Perpessicius ce avea în grijă valorificarea şi editarea manuscriselor eminesciene, şi faptul nu este întâmplător (cel puţin din perspectiva zilei de azi). Eminescu impune criticului *organicismul* fenomenologic, pe care îl îmbrăţişează şi şi-l însuşeşte în virtutea configuraţiei sale structurale şi a felului de a vedea (cumpăni) lucrurile.

O personalitate se ţine, indiscutabil, pe o conştiinţă critică dublată de o conştiinţă morală. O spune însuşi Eugen Simion: „Acolo unde nu există o conştiinţă morală mare, nu poate exista nici o conştiinţă estetică mare. Cine face în literatură doar fraze frumoase, nu mă interesează, n-am timp. Cine se hotărăşte să spună adevărul pe faţă merge în sensul artei. Minciuna frumoasă îi dă doar roată".

Parafrazând această spusă adevărată despre raportul dintre estetic în contextul judecăţii de valoare, am putea afirma că acest raport ar însemna de fapt relaţia dintre sens şi mişcare, care este amăgitoare dacă ia forma de „roată". Sensul adevărului e un sens rectiliniu care sfidează „sirenele", devierile „frumoase".

Am mai adăuga că în demersurie taxonomice contează *adevărul personal* al criticului, identic cu *adevărul personalităţii* sale. Eugen Simion îşi va face un program, fără „fanatismul metodologic" pe care îl detestă, din relaţia vie a eului critic care susţine un autoreferenţial cu acel el (epic, zice Roland Barthes) al scriitorului care constituie referenţialul. Implicarea autobiografică prin trăirea actului existenţial al vieţii şi literaturii este totul, şi Eugen Simion face din ea un *ax programatic* ai demersului său.

Figura (şi personalitatea) criticului, născut în zona caragialiană prahoveana, se constituie dintr-o plasmă organică, sensibilă la vibraţiile acelui *el* epic, dar punându-şi mereu în valoare reacţiile, atitudinile, spiritul de observaţie (necruţător ca al lui nenea Iancu), umorile, puterea proprie de (re)creativitate. *Eul* se substituie în mod spectaculos El-ului, devenind în câmpul (auto)referenţial suveran, creator el însuşi de ficţiune şi de adevăr.

Eugen Simion este un constructor în critică, un constructor de panorame; este un panoramator speculativ, trecând totul prin grila teoriei (pe cale o fenomenologizează, supunând-o alternativ unui act al reducţiei sau al autorizării, lărgirii sferei şi roiului ei formator-modelator). *Erlebnis-ul, trăirea* este programaticul *modus vivendi* al criticului, dedat panoramării vaste, reliefării „portretelor în grup" sau a tuturor componentelor (scriitorii perioadei aurorale: Văcăreştii, Conachi, Cârlova, Bolintineanu, Alexandrescu, Alecsandri; scriitorii români de azi, profilaţi în patru volume, în prefeţe monografice, care ne dau conturul panoramic a peste 200 de

autori) problemeţi, precum este cea a autorului *(Întoarcerea autorului,* 1980), a fixării „portretului interior" al creatorului în perspectivă monografică (proza lui Eminescu, viaţa şi personalitatea lui Eugen Lovinescu, „scepticul mântuit") opera lui Mircea Eliade şi Petru Dimitriu).

Se spune în mod obişnuit, şi faptul este recunoscut de însuşi criticul, că spiritul său tutelar este Eugen Lovinescu. De fapt, avem de-a face cu o *multimodelare,* el retopind în retortă personală alchimică mai multe modele şi remodelându-le după propriul model intelectual (exegetic, hermeneutic, fenomenologic, existenţial). De aceea, recurge în *întoarcerea autorului* la o panoramare a tuturor „metodologiilor" şi formulelor - textualiste, psihanalitice, tel-quel-iste, „profunzimiste" structuraliste, socio-semiologiste etc. Rămâne determinantă şi operatorie doar prezenţa autorului (în literatură şi în critică). *Erlebnis-ul* se impune autorilor ca un crez estetic şi moral nedezminţit. În preambulul la volumul al doilea al *Fragmentelor critice* nu întâmplător apare acest motto din Marcel Proust: „La vrai vie, la vie enfin de couverte et eciaircie, la seule vie par consequent pîeinement vecue c'est la litterature" (din *Timpul regăsit).*

Literatura este, esenţialmente, o formă de viaţă, o formă plenară de viaţă, dar şi o formă de ficţiune „Asta înseamnă a privi viaţa prin grila literaturii şi a căuta în fenomenele curente ale existenţei semnele unei vaste ficţiuni sociale în care se prefigurează sau se reflectă scenariile ficţiunii literare" *(Fragmente critice,* II. *Demonul teoriei a obosit,* Craiova, 1998, p.6).

Ceea ce putem remarca mai puţin la alţi critici este la Sirnion o simbioză a variantelor şi invariantelor personalităţii sale. El este un meditativ în mişcare şi în schimbare dialectică, fără a-şi schimba marca (de)ontologică, datele structurale fundamentale. Figură dinamică, agitată dar respingând agitaţia conjuncturală, de moment, nu acceptă clasicizarea definitivă a

scării valorilor, considerând relectura ca ceva legic şi în firea lucrurilor. Îşi schimbă, prin urmare, instrumentarul, se remodelează după starea de spirit a „zărilor şi etapelor" ce instituie paradigme socioculturale, se repliază asupra lui însuşi, se confruntă cu cele ce se întâmplă în epocă şi în societate. Spiritul polemic se exercită împreună cu spiritul remodelator permanent, care-i propune, în afară de fidelitatea faţă de sine şi faţă de propriile fantasme, reconsiderările valorice ale timpului, ale noilor optici, stiluri, paradigme. Este încercat de întrebările de sine, eminescian vorbind, de momente de (auto)revoltă şi libertate, oscilează între *pragmatosferă* şi *logosferă* (termenii sunt ai lui Michel Tournier), prima fiind individuală, confidenţială, „taciturnă", iar cea de-a doua colectivă, publică, vorbăreaţă, bazată pe tinereţea spiritului (care presupune blugi şi geacă tinerească). Teoria apare, aşa cum recunoaşte şi Paul Valery, ca un fragment dintr-o anumită autobiografie.

Cum procedează criticul într-o asemenea împrejurare? Cedează, îşi eliberează stilul, îl deschide spre oralitate, încearcă să împace cele două sfere ale discursului, taciturnul şi vorbăreţul din propria fiinţă „Cetăţeanul respectabil al logosferei începe astfel să fie concurat de taciturnul care îşi linge rănile şi îşi analizează complexele în spaţiul pragmatosferei."

Am putea vorbi, în consecinţă, de o panoramare logosferică şi pragmatosferică a însăşi meditaţiei sale proprii care ia chip de jurnal de cursă lungă. O legitate este deci abordarea panoramică de către critic în câteva volume (trei volume de *Ficţiunea jurnalului intim,* I-III, 2002, şi volumul *Genurile biograficului,* 2002) a complexului de probleme ale tuturor genurilor biograficului (jurnal intim, memorii, autobiografie), care „continuă această meditaţie critică şi aduce noi dovezi din sfera memoriilor, autobiografiilor, eseului autobiografic şi a biografiei propriu-zise...)". „Citind, acum, la rând aceste pagini analitice, mi-am dat seama că, ori de câte ori

mă apropiam de acest tip de literatură (subiectivă, intimă, documentară) reapăreau întrebările mele vechi despre disocierea făcută de Proust şi reluată de Vaiery şi de alţi esteticieni din secolul al XX-lea privitoare la *eul biografic* şi *eul profund.* Cum putem să le separăm şi, la drept vorbind, cât de vinovat este Sainte-Beuve de faptul că, în comentariile lui de luni, făcea un portret al omului care scrie. Nu merită, oare, *eul biografic,* adică omul trimis la plimbare, să se intereseze de soarta lui?" *(Genurile biograficului,* Bucureşti, 2002, p. 8.)

Eugen Simion este criticul artist care nu se lasă nici o clipă de impresionismul lovinescian şi de „demonul teoriei", de imperativele categorice logosferice, nu îi displace stilul oralizant, venind în întâmpinarea cititorului şi iniţiind un dialog cu el. Stilul său *dialogic* pragmatosferic este elegant, rămânând în cadrul discursului inteligent, doct, „profesoral". Acceptă în tonul său colocvial revizuirile prin relectură, prin reconsiderări, înnoiri de perspectivă exegetică, reclasări. Asociază, astfel, clasicilor, modernilor, răzvrătiţilor împotriva clasicismului şi modernităţii, doi poeţi din generaţia, 60, Marin Sorescu şi Nichita Stănescu, adaugă în cadrul sfârşitului de modernitate pe Leonid Dimov şi apropie modernitatea (programul sorescian şi cel nichitian) de postmodernismul generaţiei 80.

Este supărat pe cititorul de azi, intoxicat de politică şi educat de .„telenovele", se gândeşte, însă, să-l recupereze. Are conştiinţa că ne găsim într-o epocă a post-teoriei şi că această fază coincide, cu fenomenul despărţirii de *postmodernism* şi începutul *post-postmoderniităţii.*

Este un spirit dinamic, aplecat echidistant şi cu o implicare simpatetică autobiografică spre toate stilurile, paradigmele, mentalităţile cu care deschide un dialog constructiv, fascinant.

Fausticul drum spre Fiinţă
(Ştefan Augustin Doinaş)

Înscriindu-se în albia tradiţionalului organicism românesc, Ştefan Augustin Doinaş simte puternic fascinaţia modelului faustic, ca model cultural şi, fireşte, ontologic.

Este o fascinaţie securizantă şi mântuitoare atât de necesară unui poet al fiinţei, înclinat să-i afle şi să-i împace "sufletele" (cele două suflete faustice), contradicţiile, situaţiile-limită, oscilările dintre realitate şi idealitate, "măştile", omul practic şi omul raţiunii pure.

Fiinţa este, în viziunea faustică, o sumă de polarităţi (în spiritul lui Jaspers), un ghem de contradicţii, de atitudini extreme, de limite angoasante. Două imperative i se impun în mod categoric, kantian: acela de a stăpâni natura şi acela de a cunoaşte şi a armoniza aceste polarităţi sfâşietoare. Setea de absolut se ramifică, se particularizează, ia chip de manifestări concrete, precum ar fi setea de voinţă, setea de libertate, setea de împlinire, setea de cunoaştere (de ştiinţă). Or, prea multă stăruinţă pusă în aceste aventuri ale cunoaşterii de sine şi de lume duce la neantizare, la nihilism. Proteu se întâlneşte, în ultima instanţă, cu Mors. Diavolul însuşi devine un agent al divinului, un complice al lui Dumnezeu. Lumina şi întunericul, Binele şi Răul, principiile şi categoriile în ansamblu se amestecă şi se încurcă într-un amalgam existenţial. Din această încurcătură demonică, din acest pact al fiinţei cu Diavolul apare mirajul lui Faust, mirajul idealităţii unităţii contrariilor.

Anume această unificare a "măştilor" Ştefan Augustin Doinaş o remarca în studiul-prefaţă la Faustul tradus şi

comentat de el: "Nenumăratele sale "măşti" sunt, de fapt, multiplele ipostaze existenţiale ale europeanului de rând sau excepţional, prin care se realizează pe sine, - ca savant, ca vrăjitor, ca amant, ca educator, ca stăpân peste oameni, ca traducător al Bibliei, ca inginer, constructor. Ambiţia spirituală a lui Faust nu e idealul umanist al Renaşterii, acel uomo universale setos de a cuprinde cu mintea şi chiar de a practica toate disciplinele timpului său; ci un ideal care se realizează, pe deasupra opoziţiei cunoaştere/stăpânire, în epuizarea întregii experienţe de viaţă şi cultură a umanităţii, în lărgirea omenescului până la limitele lui" (Faust ca homo europaues, prefaţă la Goethe, Faust, Bucureşti, 1982, p. 18-19).

Faust nu este decât proiecţie existenţială a omenirii însăşi, surprinsă între înalturi şi adâncuri, între eminesciencle "mărire" şi "cădere", între orizonturile şi limitele cunoaşterii: "Şi tot ce omenirii i-a fost dat / Să guste-n mine dornic!e-mi buze: / În duh spre-nalt şi-adâncuri să cutez, / Durerea omenirii să cânte vastă-n mine, / Cât sinele ei fie-mi lărgit îngustul sine, / Şi, ca şi ea, la urmă să naufragiez".

Contopirea sinelui îngust al eului cu sinele lărgit ai Lumii este tocmai temeiul demonizării firii, a antinomizării, eroizării ei sub aspect psihic şi în acest sens Ştefan Augustin Doinaş invocă omul excepţional al lui Giordano Bruno cu acele gli furori eroche sau imaginea globală a Universului în contextul cărui Macrocosmosul şi Microcosmosul se relaţionează prin reacţii de corespundere, imagine ce apare în Pan- sophie, la Boehme, Paracelsus, van Helmont, Kepler, Piotin şi Platon. Nimicul asiat este depăşit prin voinţa titaniană europeană de dezamăgire, grandoare şi diversitate care depăşeşte opoziţia ireductibilă creator/creatură şi care dă o fundamentare psihologică sacrului. Iraţionalul, misterul, paradoxul suprem sunt desituate: "...Europeanul se simte în stare să asume, pentru propria-i structură, antimoniile irezolvabile ale Universului, să strămute în Microcosmos

tainele Macrocosmosului, infondabilul devine pentru el o dimensiune interioară a individului uman. Scăpată de orice figuraţie spaţială, această confruntare a omului cu transcedenţa capătă o soluţie identică în concepţia pe care aventura faustică o preconizează despre timpul trăit ca dublet antinomic Clipă/Durată" (Ibidem, p. 20-21).

Clipa, despre care Faust vorbeşte în pariul cu Mefisto, este pusă sub semnul plinătăţii şi împlinirii. Demonicul, derivat de la daimonul socratic şi însemnând "entitatea absolută, impresională, a vieţii magice" (L. Blaga), manifestare sublimată a geniului în planul creaţiunii sau a productivităţii, este principiul animator al mecanicii Universului (spre deosebire de amorul dantesc). Vocaţia demonică se asociază vocaţiei tragice, aflându-se în echilibrul pe care însuşi Goethe îl numeşte "fericire tragică". Mefisto este, în acest sens, o proiecţie a posibilului Faust.

Modelul faustic impune "modul intelectual al lirei", poetul fiind Omul cu compasul, un "inginer de armonii / şi cocostârc al zborurilor iine" (Omul cu compasul). Poezia este poien, facere şi construcţie sub zodia purităţii, "arhitectură de har". Este vorba de o construcţie intelectuală clădită pe o trăire intelectuală într-un spaţiu pur al idealităţii. E un soi de construire de sine însuşi, din propriile trepte şi schele, nu din materiale extranee. Se construieşte o sferă a spiritului, în procesul construirii ca atare totul spiritualizându-se, sacralizându~se, panteizându-se şi orfizându-se. Poetul întreprinde o expediţie iniţiatică, iniţierea fiind însoţită de o melodizare şi o umplere cu mister şi cântec, iar cosmosul transformându-se într-un "sanctuar secret", înconjurat şi delimitat cu semne cabalistice. Compasul inginerese al poetului în magică acţiune orfică taie arii, desenează trepte, înscrie lucrurile în cercuri, marchează zonele de mister şi tăcere:

"Îmi place dintre semeni treptat să mă retrag: / în infinitul mare o arie să trag, / Să ştiu un loc de umbră cu trepied

şi trepte / în care şapte tineri în togă să m-aştepte. / Un clopoţel s-anunţe pe ganguri reci, pe dale, / Sosirea mea ghicită din zgomot de sandal. / Cu magică formulă şi cabalistic semn / să-nconjur sanctuarul secret şi să-l însemn. / Iar din pleiada arsă lăuntric de mistere / s-aleg pe cel mai vrednic, şi să-i pretind tăcere" (Orfică). Se obţine, astfel, un spaţiu eutarhic pur, zeiesc, sacerdotal, pătruns de o "adâncă lămurire", de solaritate şi vibraţie cerească: "Şi numai noi, în cercul extaticului soare, / s-aiegem traiul simplu şi sacerdoţiul pur / curăţitor cu baia-ntr-un golf vibrând de-azur. / Căci pentru toată fapta e plată şi răsplată. / O, fericirea celor iniţiaţi e dată! / Iar noi o vom cunoaşte în ceasul tară nume / alăturea de zeii puternici în eter, / când focul va cuprinde această tristă lume / desăvârşind tăcerea supremului mister".

"Construcţia" se face prin intonare de cântec (de liturghie), prin extaze, prin "zvâcnirile adânci" ale mării, prin împrăştieri de miresme, prin "răsunetul ritmic" al frunzişului, prin mişcări, respiraţii, unduiri, rotiri, prin tăceri care se răzvrătesc "în tulpini, proclamă-n vânt legende şi miroase" (Jurnal de Aprilie).

Spaţiul mitopo(i)etic se identifică spaţiului interior al Eului în care mişcările se întorc la origini - spaţiu de asemenea autarhic, închis monadic în sine: "era târziu eram pe drumul unui cântec / de închinare inocenţa foii mele / mă-mprejmuisc cu hotarele-i de smirnă / ca-ntr-o incintă de adâncuri de prăpăstii / se ridică-mprejurul meu un vid obstacol / şi cu smerenii mă-ntorcea în mine însumi / precum colina care poartă Capitoliul / scriam cuvinte şi cuvintele ca urma / care la soare dezgeţându-se porneşte / urneau din nou înfiripând abia un abur / al unei grave întâmplări nestinse încă" (Pana de gâscă).

Ştefan Augustin Doinaş recurge şi la toposui goethean al întoarcerii la" Muma: "În loj de nămol, dedesubt, convorbit-am cu Mumele, /jos, într-o oişte unde văpaia cu bulbii / holbaţi strangulează genunea. Acolo / am stat, fără milă - şi iată-mă

orb" (Omul cu ochii plesniţi). Orbirea e produsă de spectacolul tiparelor primordiale, de "forma şi vadul" lucrurilor, de groaza întâlnirii nefiinţei şi "naşterii mele": "Văzutele, ah! răcoresc. Dar în tinda văzutelor / focul dintâi e o fiară: el muşcă putinţa / făpturii de-a fi mărturie a lumii. / De ochi, ca de-un crin înflorit m-a muşcat. // Grăiesc, şi-un miros de purcele pârlite se-mprăştie. / Tot ce-i turnat în tipare aici, am văzut cum / dospeşte acolo, şi nu mai am vreme / decât să surâd Încruntatelor, blând. // Aşa, şi nu altfel, mă simt fulgerat. Întunericul / nu-i ocroteşte decât pe flămânzii de ziuă. / Dar cel izbăvit din tărâmul cu vâlve / cutreieră lumea cu ochii plesniţi".

Ştefan Augustin Doinaş, mare poet al Ontosului, vede Fiinţa ca o alcătuire de fenomene şi noumene, de arătări şi ascunderi: "- noi orbiţi de morbul / dulce-al arătării / îmbrăcăm în lume / moartea prin vederea / celor necrezute / şi ameninţate / fluturăm în faţa / spaimei travestiul" (Cele şapte vămi ale văzduhului).

Fiinţa apare plăsmuită antinomic - iarăşi în spirit faustic -, dintr-o cunoaştere de sine ("Întruna ca dor / ca scădere şi spor" din întrebări şi mirări ("întrebările toate / şi mirările toate / ţin de rangul Fiinţei"), din barieră şi luminiş ("în care ceva în lumină s-aline / întruna ca gând / afirmând şi negând / între fiind şi a fi / bariera stă ridicată"), din piscuri şi văi ("mare-n fiinţă e preajma"), din uitare şi priveghere ("act al vegherii / dar şi pierdere / este limba"), din ursitoare şi cântăreţi ("celui ce cântă... / i-a fost ursită / existenţa-n afară / extazul"), din plin şi gol ("eu din fiinţă în Fiinţă / sunt azvârlit"), din porunci şi destin ("răsfrângeri tară obiect / poruncile se împlinesc"), din grijă şi cântec ("urcând treptele / tot mai îngrijorată / îşi menţine viaţa / coroana"), din fiinţă şi travesti ("fiinţa ce se joacă / în fiinţe / se-ascunde după măşti / ca şi când /. ursita ar putea / să aibă obraz").

Rangurile fiinţei se completează în mod firesc cu poemul ciclic Logosul, care e o meditaţie asupra fiinţei limbii,

asupra limbii ca ființă / neființă cu luminile și umbrele "alfabetului": "o sfânt cuvânt / amar frământ / al celor care ca-n mormânt // pe cerul gurii mele sunt / mai vii ca-n cer și pe pământ // pur Logos bine-te-cuvânt". Limba apare ca adăpost heideggerian al ființei, dar și ca templu în care are loc un ritual orgiastic cu bacante, Pleiade și cu Țapul împrăștiitor de gramatică și devastator de "lingva spermatica": "dithyramb adăpost al Ființei - converg / O numerică liră Pleiadele / însă cu constelații de struguri alerg / în gonade respiră Menadele / poate marele țap va găsi vreun prilej / să-mi împrăștie cândva gramatica / mirosinbd a copite să-mi ardă-n gâtlej / devastându-mă lingva spermatica" (Logosul, I dithyramb - adăpost al Ființei).

Cu aceste meditații din Ontopoeme ajungem în spațiul tragic al Ființei, cu lumea sa proprie care îl desfășoară cu niște sensuri ce se consumă și se înnoiește (zice Doinaș în Tragic și demonic) ca sângele în aparatul circulator. Semnificația tragică a devenirii o potențează procesul schimbării măștilor îmbrăcate de eu: "Știu doar atât: că mască după mască / mi-ajută timp și suflet să renască / la nunți multiple sub aceiași astru // de voluptatea-acestui schimb. Omidă, / eu nu mai fac popas în crisalidă, / ci mă lansez ca fluture albastru" (Metamorfoze, XI); "Plăcerea mea-i de-a-mi da eu însumi mie / nu numai o figură, ci o mie - / diverse-n grai, în gest, în răsuflare. // Sunt cel ce-și mută limita ființei / în cercul schimbător al preferinței: / azi om sau pește, mâine zeu sau floare" (Metamorfoze, 1).

Un văl al Măyei, al iluziei universale ce amestecă aparența și esența, se întinde peste ființă care intră în aporia blagiană a văzutului/nevăzutului: "Dacă n-ar fi într-adevăr ceea ce este. / ci doar ar apărea, / Ființa s-ar scurge ca apa din ciur, / s-ar desluși ca părul de pe piept / prin deschizătura cămășii. // Acesta e rostul văzutelor toate: / să pară. Oare nu și temeiul plânsului nostru? / Dar nu cumva să plângem / nevăzutele, / care sunt. // Cutremurați-vă cu toții, / căci stați / în aceeași

balanţă cu lucrurile!" // Aude cineva acest strigăt? / Vede cineva ceea ce stă / îndărătul unei zile de toamnă, / când cocorii îşi ascut unghiul de zbor, / când ţăranul ia în mână prima gutuie? // Nimeni // Dar' oare / Fiinţa este, prin aceasta, mai puţin?" (Elegia IX -Fiinţa).

Măştile aparenţei duc paradoxal spre esenţă, spre unitatea fiinţei. E chiar rostul actului mitopo(i)etic: "Graţie acestor măşti care reprezintă - paradoxal - principiul însuşi a! lirismului, eul profund şi creator al poetului devine multiform, ni se prezintă ca indice al unei unităţi în pluralitate", spune Doinaş în Măştile adevărului poetic.

Nestor Vornicescu: spiritul începuturilor

Nestor Vornieeseu a fost preotul-cărturar preocupat mai cu seamă de începuturile spiritualității românești, zămislite sub zodia învățăturii creștine.

Începutul este, pentru el, temeiul valoric, "prundul" blagian sau Grund-ul goethean. Este în-temeiere, în-ființare sub semnul harului dumnezeiesc. Spiritul românesc vechi ce vine din convergența culturii grecești și celei latine și spiritul românesc modern care continuă să se așeze în câmpul fertil al ontologiei sacrului se exprimă plcnitudinar în scrierile patristice și în opera unor preoți-cărturari care fac mari figuri de pionierat cultural, precum sunt Dosoftei și Petru Movilă. Acestora Nestor Vornieeseu le va consacra mari monografii foarte docte.

Documentarea exhaustivă este meritul deosebit ai mitropolitului cărturar. Documentul este mărturie existențială, este fixare valorică. Nestor Vornieeseu a promovat un adevărat cult al documentului, scrierile lui fiind înțesate de mărturii documentare într-un număr impresionant. S-ar putea vorbi de o religie a documentului în cazul lui.

În chipul cel mai revelator ne-a arătat că anume pe temeiul creștinismului s-a constituit etnosul străromânesc și apoi românesc ca atare. Creștinismul apare ca un component structural organic al culturii și limbii românești, contribuind eficace la fortificarea conștiinței unității de neam și a conștiinței naționale. Istoriografia ortodoxă se identifică în fond istoriei literaturii române vechi. Textele biblice, cărțile de cult și de învățătură creștină, apoi textele patristice au constituit, fără

excepţie, singura modalitate de exprimare a culturii scrise româneşti. Ele au fost pe parcursul secolelor factorii structuranţi a culturii noastre vechi. "Pentru începuturile scrisului românesc, notează Nestor Vomicescu, mărturiile şi argumentele fundamentale sunt scrierile bisericeşti ortodoxe, texte biblice, patristice, cărţi de citit şi de învăţătură creştină. Faptul pare desigur un truism, dar se impune să fie menţionat aici că o realitate definitorie a culturii noastre scrise, aceasta nu va necesita, aşadar, o demonstraţie anume în studiul nostru, însă ca realitate definitorie, nu poate fi numai subînţeleasă, ea se cuvine menţionată în chip liminar în cadrul oricărui studiu ce abordează asemenea problemă patristică şi rolul ei în literatura unei Biserici, prin urmare, şi în literatura Bisericii Ortodoxe Române" (Nestor Vornieeseu, Primele scrieri patristice în literatura română, sec. IV-XVI, Craiova, 1992, p. 13).

Scrierile patristice, care constituie obiectul de cercetare a mai multor cărţi ale mitropolitului, aduc dovada vechimii Creştinismului românesc instaurat în spaţiul carpato-danubian-pontic încă din epoca apostolică. Procesul sporadic la începuturi, devine continuu, fiind nu doar expresia unei credinţe oarecare, ci a unei intense vieţii spirituale. Creştinismul s-a răsfrânt şi în terminologie, în vocabularul creştin venit tot "de la Roma" prin influenţe livreşti şi misionare.

Nestor Vornieeseu vorbeşte pe bună dreptate de o ontologie a sacrului, care se confundă cu ontologia românească, în care umanismul creştin este un factor hotărâtor: "În concepţia umanismului creştin, comunitatea cu divinitatea este nu numai posibilă, dar este reală, prin Întruparea Fiului şi prin lucrările Sfântului Duh. În antologia creştină intră un element specific, ontologia sacrului, care este o ontologie divină - element care defineşte conţinutul umanismului creştin: Dumnezeu iradiază prin Sine lucrările Sale, care sunt receptate de sufletul uman, astfel încât se

produce o mişcare de înălţare umană spre Divinitate" (Ibidem, p. 283).

Pe asemenea dovezi îşi construieşte Nestor Vornicescu demonstraţia profundei spiritualităţi creştine a culturii româneşti.

Figura lui de preot-cărturar c înconjurată de o aură lumină cu adevărat sacră. E o lumină din lumină.

Magia realului (Pavel Boţu)

Poezia lui Pavei Boţu, născut în comuna Cemaşir din stepa Bugeacului la 14 februarie 1933 (s-a sinucis în condiţii misterioase la 17 februarie 1987 lângă Chişinău) este puternic marcată de mirabilis spiritus loci: "Ne-avem fiecare / Un ram, o frunză din veşnicul pom..." Aiciul şi Acumul poartă însemnele devenirii.

Timpul exercită în poezia lui Boţu o adevărată teroare fizică apărând ca ceva materializat: are greutate, culoare, contururi palpabile şi se poale stratifica; are şi vârstă, fiind tânăr sau bătrân, după anotimpuri. Clepsidra este un topos frecvent.

Ca în celebrul poem al lui Thomas Stearns Eliot, poetul basarabean înfăţişează o Ţară a pustiului, pusă sub legile fataie ale destinului. E un tărâm devastat, ajuns la pragul limită al Morţii, un tărâm în care soarele torid a alungat umbrele şi culoarea (or, culoarea înseamnă la Pavel Boţu însăşi viaţa): "Astfel şi-ar fi trădat alcătuirea Atotpustiitorului, Pustiul, / Ce-şi însuşise întru văduvire / O singură culoare-cenuşiul" (Ruguri).

Timpul urmează în chip ritualic crugul său, poetul fiind un elegiac fin care mizează pe impersonalitate, detaşare senină, muzicalitate rafinată şi culori estompate. În volumul Ornic e un îmblânzit de vânturi, un contemplativ al culorilor pământului, un geometru care cunoaşte aritmia. Poetul se identifică păsării care se întoarce cu zbor lin şi plin de pulbere stelară "la pragul vechi", acasă. Apele, brumele, umbrele se materializează într-un sunet de clopot, într-un acord litanie produs de tremurul uşor al tăcerii, de o impersonalitate închisă asupra ei însăşi: "Sună

clopotul, aproapele, / Iar pe mine mă trec apele, / Mă tac brumele. // Stins e timpul anotimpului, / Iar cu mine rămân ierbile, / Şi pământu-şi cheamă verbele / Lângă nimbul lui. // Ruptă-i ca o frunză liniştea, / Peste mine vin cărările. / Peste mine cade liniştea / Înserărilor" (Postament).

Timpul îşi lasă semnele concentrice în sufletul poetului, generând sentimentul trecerii. Pavel Boţu este esenţialmente un romantic elegiac cu o perspectivă baladescă. Concretul obţine forţa magică printr-o pastă grea, împrumutată materiei însăşi. Cuvântul e, în poezia lui Boţu, metalic, material, plin de o culoare lexicală densă şi având asperităţi de monedă veche şi de calcaruri stratificate. Poetul vorbeşte chiar de "vocabule de grindină". Creator de atmosferă baladescă (fireşte, poemele de mari proporţii nu au rezistat timpului), Boţu a recurs la vocabula rară, arhaizantă, plină de materialitate şi de arome vechi, ceea ce a contribuit la obţinerea unui timbru metalingvistic unic în context basarabean: năstrapă, ciacâie, preţăluit, hojma, ţurloi, a bunghi, ţepenie, chit, pătul, podgheaz, iscoadă, zbucni, înhorboţit, odăjdii, tocmală, zlătar, sclişte, hurmuz, strungăreaţă, hiers. Recunoaştem fără doar şi poate modelul lexical arghezian.

Poetul basarabean n-a evitat locurile comune ale timpului, depăşindu-le însă în câteva poezii de valoare care dau nota lui personală şi asocierea sa la poetica arhetipalităţii care s-a impus ca o orientare literară importantă în contextul literaturii basarabene: "Şi numai sământa ştia ca să-şi pastre / Întreagă şi vie memoria neamului, / Ca după ce piere o frunză pe ramul lui, / Să cheme pământul din luncă, din glastră - / La fel s-o renască sub cerul albastru.../ Au cine-au pătruns a veciei ştiinţele? / Numai seminţele, / Numai seminţele? (Pământul Sui

Pavel Boţu a absolvit Institutul Pedagogic "Ion Creangă" din Chişinău, deţinând mai mult timp funcţia de preşedinte al Uniunii Scriitorilor din Moldova (1965-1987) şi

acea de Preşedinte al Sovietului Suprem al RSSM, fiind autorul mai multor volume de poezii: Credinţă (1963), Continente (1966), Versuri (1967), Panoplie (1988), Zodiac (1971), Casă în Bugeac (1973), Ruguri (1975), Ornic (1978), Legământ

(1981), Verb la netrecut (1985), Scrieri alese (1986), Poeme (1986). Face parte din generaţia şaizecistă basarabeană postlabişiană a lui Vieru şi Damian care a reabilitat eticul şi esteticul în literatură.

Spiridon Vangheli: Homo ludens

Trăim, de fapt, într-o lume a jocurilor, într-o lume ca un joc. Mai vechiul motiv theatrum mundi capătă - azi - o semnificaţie ontologică mai nuanţată: nu asistăm doar la o privelişte, la un spectacol teatral al lumii, ci suntem implicaţi, ca fiinţă, în el; suntem în joc. Jocul impune, prin urmare, o implicare fiinţială care e bineînţeles mai mult decât simplă implicare sau simplă participare. Se revelă cu tot evantaiul de conotaţii adevărul existenţial suprem că în marele joc al lumii suntem în mod surprinzător jucaţi sau chiar de-jucaţi, adică zădărniciţi: în planurile noastre înghiţite de planul lumii, cel înfăţişat cu o intuiţie pătrunzătoare şi de Eminescu. Jocul lumii este un joc fără jucător, insinuează Heidegger. Limbii române nu-i scapă aceste nuanţe, căci, în afară de aspectul distractiv obişnuit de petrecere cu elementele de mişcare ritualică sau convenţională, ea surprinde semnificaţii cu adevărat fiinţiale şi anume sugestia limitei, hazardului, riscului dramatic sau tragic, adică a destinului: a juca un joc mare (sau periculos), a-şi pune capul (sau viaţa, situaţia) în joc, a fi în joc, ceea ce înseamnă gradul cel mai mare de expunere situaţiei-limită a (auto)pierderii, (auto)distrugerii, (auto)nimicirii. (Am adăugat semnificaţiilor atestate de dicţionarele explicative acest sens de auto, fiindcă în pericol e însuşi eul, fiinţa implicată sau prinsă în joc). Eminescianul joc al sorţii (putere a sorţii) este punctul luminescent de vârf al piramidei semnificaţiilor jocului.

Viaţa cotidiană de azi ne oferă un grandios spectacol al jocurilor: jocuri la aparate, inclusiv la Internet, jocuri de bursă, jocuri olimpice, jocuri de societate, jocuri de noroc, jocuri de

cuvinte (la care s-au adăugat integramele), jocuri televizate al surprizelor, lanţurilor slăbiciunilor.

Procesul de cunoaştere, în lumea de azi, îşi alege ca ax teoretic de asemenea jocul, de la idealiştii germani, de la Nietzsche, de la Kant şi neokanticni. După cum consemnează Mihai 1. Spăriosu dubla natură a jocului, amestecul ambivalent de realitate şi irealitate, de adevăr şi iluzie, pe care-1 implică neapărat, devine o prevedere statutară a fenomenologiei şi epistemologiei moderne, "Or, jocul pare să-şi datoreze locul său central în gândirea contemporană - unde a devenit remediul vechii sciziuni dintre subiect şi obiect, dacă nu chiar remediul universal în ordine metafizică şi practică - tocmai naturii sale arnfibolice" (Mihai 1. Spăriosu, Resurecţia Sui Dionysos, Bucureşti, p. 12). Jocul este folosit ca instrument teoretic de metafizicienii care s-au împotmolit în rigiditatea categoriilor logice şi ilogice, pentru a împăca "jocul" raţiunii şi intuiţiei. Reducţia sau parantezarea fenomenologică este ca însăşi un joc, după cum sciziunea ce se produce în gândirea valorilor, ducând la paradox, la aporie, poate fi şi ea un simpli joc. Oricum, metafizica occidentală încearcă să se apropie - prin teoria jocului (teoria "asemănărilor de familie", cum zice Wittgenstein) de însăşi structura ludică a lumii.

Ajungem acum la anumite sugestii utile în acest sens pe care le depistăm în jocul personajelor lui Spiridon Vangheli, care prin natura lor sunt nişte creaţii ale jocului şi totodată (rc)creatori de joc. Găsim, în ei, concretizarea încercării de împăcare între fenomen şi individ, între paidia şi ludic, adică jocul inofensiv preraţional şi jocul raţional.

Când ni se mărturiseşte gândul de a prinde deseara de pe deal stele pentru a le pune în pământ ca să crească mulţi sori ("Când s-a duce la culcare unul - o să rămână pe cer. altul"), avem parcă o inversare metaforică de rânduieli fireşti, căci sorii nu pot creşte în pământ precum cresc plantele şi soarele nu poate fi înlocuit cu altul. Or, pe noi nu ne interesează în cazul

dat fenomenul ca atare, ci dorinţa subiectivă a eului care vrea să "corecteze" fenomenul, universul. Suntem în plin joc, aşa cum pe ecranul aparatului de joc poţi schimba cu adevărat nişte sori sau stele şi poţi combina elementele după dorinţă.

Spaţiul jocului, spaţiul agonal sau ludic e un spaţiu autarhic, cu o logică a sa imuabilă. Nu poţi să-l apreciezi cu criterii dinafară, străine convenţionalităţii lui. Iluzia devine adevăr, după cum posibilul se poate uşor transforma în real.

Farmecul jocului este acela că el nu accentuează fatalitatea paradoxului (ca în onto-fenomenologie), ci, din contra, îl neutralizează, îl valorizează în pozitiv, după cum zice Blaga. Pe această uşoară pantă a ipostazierii, a transformării pe planul imaginarului a dorinţei şi intenţiei se realizează credibilitatea acţiunilor personajelor, care fac din posibilitate o realitate. Putem admite, astfel, că Guguţă îşi poate face o şcoală acasă din moment ce nu este înscris printre elevi, că poate întoarce direcţia ploii, îndreptând-o într-un lan de grâu, că împacă printr-o soluţie ingenioasă întregul sat, că el devine cel care spune poveşti maicii sale: "Sara Guguţă a aşteptat până s-a culcat mama şi i-a spus el o poveste frumoasă s-o adoarmă cât mai degrabă. Pe la jumătate de poveste mama a adormit. Altă dată Guguţă s-ar fi gândit ce să facă cu cealaltă bucată de poveste, care i-a rămas în cap, dar acum nu-i ardea de asta. Să fie bună fata de împărat să-l aştepte pe Făt-Frumos până a avea timp Guguţă. În altă sară să spună povestea mai departe".

Guguţă este un erou paradoxal prin asemenea "isprăvi", ceea ce nu îl împiedică - în planul imaginarului receptat cu 'îngăduinţă credibilă de noi - să fie un erou deplin real. Neîmpăcarea patetică cu realul se domoleşte, se "împământeşte", cade din sfera metafizicului infantil în sfera practicului cotidian. În aceasta constă farmecul naraţiunilor lui Spiridon Vanghelii

Acest farmec este întregit de faptul că ei concep şi simt realul ca pe ceva natural şi toate, trebuie să se conformeze

legilor sfinte ale naturii şi naturalităţii. Ei nu fac altceva decât să repună totul în ordinea naturalului, jucându-se cu jucăriile oferite de însăşi natura şi făcând, ca să zicem aşa, jocul Naturii. (Baudelaire ştim că delimita jucăriile artificiale de cele naturale.)

Arghezi mărturisea că a înlocuit natura "cuvintelor săritoare" pe care ie caută printr-o natură de adaos.

Personajele lui Spiridon Vangheli procedează în domeniul lor de paidia, de joc naiv "preraţional", la o înlocuire a lipsei de natură cu natură propriu-zis. Repun - adică -naturalul în drepturile lui legitime.

O (anti)utopie narativă (Aureliu Busuiuoc: „Spune-mi Gioni")

Noul roman a! lui Aureliu Busuioc poartă o denumire lungă *Spune-mi Gioni! Sau învăţăturile veteranului KGB Verdikurov către nepotul său,* conţinând în chiar titlul ei specificarea modalităţii narative: se valorifică, astfel, cu vădite intenţii parodice, genul mai vechi de carte de învăţătură cu îndreptări şi pilde morale pentru mai buna înţelegere a lucrurilor, pentru dreapta judecare a trecutului, pentru comportamentul adecvat.

Elementele sau chiar forma deplină cervantesc-parodică, anti-utopică erau folosite în primul roman al prozatorului *Singur în faţa dragostei* (o parodiere evidentă a romanelor rurale Basarabene din anii 50-60 ai secolului al XX-lea) ei mai apoi în *Lătrând la lună* (în care lumea e văzută de câinele-şoricar Enrique şi în *Pactizând cu diavolul* unde rama narativă e întoarsă cu faţa spre adevăr.

Spune-mi Gioni! apare şi ea ca o *anti-utopie* opusă *utopiei* povestite/construite de personajul-narator. E o anti-utopie comunistă, prezentată prin destinul unui securist-comunist, simplu fiu de ţăran nimerit în lumea josnică a mizerabililor dintr-un târg românesc, într-o „groapă" a apaşilor, apoi într-o celulă clandestin-partinică, pentru ca mai apoi să devină înrolat în mecanismul diabolic al KGB-ului.

Cea dintai notă ironică sună chiar în mica poveste a poreclei primite în primii ani de şcoală din cauza nădragilor de tort „fireşte veşnic uzi şi verzi": Curverde, modificat prin inversie şi poetizare în *Verdifund,* schimbată apoi în *Verdicur.*

În documente personajul e Ion Taranţabu, numele corect fiind Tarabanţu.

Prozatorul nu împinge şirul evenimenţial în grotesc şi absurd; din contra preferă un curs narativ liniştit, litotico-diminutival să-i zicem, lăsându-1 pe personaj să-şi deruleze nestingherit aventurile şi faptele criminale chiar cu o anumită condescendenţă şi înţelegere din partea sa. Prin urmare, personajul-narator se *autopovesteşte* pe sine din interiorul său, din punctul de vedere al convingerilor lăuntrice, al „idealurilor comuniste". El narează un *Bildunsroman* ce-i aparţine prin întâmplările destinului, un antiroman al formării/deformării morale şi spirituale.

Verdikurov-Tarabanţu se automodelează utopic cu voia autorului parcă, acesta lăsându-1 să-şi îmbrace tunica stalinistă de „comunist adevărat" *ad libittum,* în voie deplină, şi să vorbească cu limbajul său de lemn, cu sloganele propagandistice uzuale: „Eram tânăr, eram un duşman al exploatării omului de către om, aveam exemplul unui Pavel Korceaghin şi altor revoluţionari care nu pregetaseră să se sacrifice pentru biruinţa comunistului, eram, mai pe scurt, un revoluţionar în care se ascundea o tonă de energie ce se cerea folosită".

Personajul-narator se crede chiar protejat de un înger păzitor, se crede chiar protejat de un inger păzitor, crede - „cu o credenţă nevinovată" - în *noroc:* „Îţi aminteşti, ţi-am mai vorbit despre ciudăţenia asta a mea: cred în îngerul păzitor şi găsesc că e o credinţă nevinovată, cu nimic contravenind cauzei pe care o slujesc şi ideologic ei. Cred, pentru că altfel nu mi-aş putea explica sumedenia de cazuri extreme în care am nimerit şi di care, dacă nu basma curată, am ieşit cel puţin cu pierderi minime. Aş fi putut să-l numesc altfel, să zicem-noroc, dar ar fi prea banal, aşa e un capriciu al meu".

E o conformare uşoară acestui „noroc" hărăzit de întorsăturile soartei, e o moliciune a firii cu care este înzestrat şi

care îl atrag în vârtejul neantizator al întâmplările la care el participă cu rol de criminal: ia parte la denunţarea drept chiaburi a părinţilor şi la deportarea lor, trece sub tăcere uciderea absurdă a Rivei, tovarăşa lui de celulă, „lichidează pe toţi cei care dau vreun semn contra regimului şi regulilor noastre".

Esenţa tragică a lui Verdikurov-Tărăbanţu constă în însăşi „credinţa naivă" că munca sa ingrată, de mulţi dispreţuită, e „neapărat necesară", „benefică", că a salvat „societatea noastră sovietică de multe elemente duşmănoase, care ar fi putut provoca pe viitor lucruri imprevizibile şi rele". Personajul îşi admiră narcisic uşurinţa ideală (crede el) cu care intră în comuniune cu cei pe care-i turna: „După primele contacte cu cineva, uneori chiar după primul, îi propuneam să lăsăm la o parte chestiile de protocol: „Spune-mi Gioni!" îl rugam. Ei bine, nici nu-şi poţi închipui ce efect avea fleacul ăsta. Peste o jumătate de oră eram prieteni intimi, la catarmă! Şi exotica numelui - pentru localnici, şi nostalgia ce-o trezea în compatrioţii refugiaţi... Acest „Spune-mi Gioni!" a deschis multe inimi şi multe taine..."

Verdikurov-Tărăbanţu e demonul rău al stabilirii spontane a unor astfel de intimităţi trădătoare. El devine chiar un filosof al mecanismelor de reprimare şi de remodelare, adică de ştergere a identităţii omului prin înstrăinare, „dezorientare", „debusolare", strămutare din matricea lui identitară.

Spovedania unchiului către nepot, dus la învăţătură peste hotare, capătă accente stravroghineşti, căci la faimosul personaj dostoevskian ne duce următorul pasaj negru-amar: „La deportarea din "49 am fost doar un simplu observator, trimis în nordul republicii; într-un raion ce nu-mi era cunoscut. Mecanismele operaţiei nu s-au prea deosebit de cele din 41, n-am ce insista în descrieri şi amănunte. Personal însă, am avut ocazia să pătrund mai adânc în filosofia celor ce se desfăşurau, pot spune că mă maturizasem. Era suficient să priveţti în ochii

celor care trebuiau să plece, să vezi câtă ură fusese acumulată în ei, acum revărsându-se fără rezerve. Şi am înţeles că mijlocul ales pentru a potoli valul acesta de ura şi duşmănie era cel mai bun, era optim! Rupe de sub picioarele duşmanului de clasă pământul, dar pământul pe care s-a născut şi a crescut, distruge-i sentimentul veşniciei, al perpetuării pe această veşnicie cu sute de generaţii în urmă, strămută-l pe alte meleaguri, ca să-i arăţi cât de mic este în comparaţie cu ţara, cu globul pământesc, şi poţi spune că e al tău: îl ai dezorientat, debusolat, ca pe un nou-născut, şi după aceea îl poţi remodela cum trebuie. Exemplu pot sluji copii şi nepoţii celor strămutaţi atunci, azi oameni de vază, vărsaţi în marea familie sovietică (pe care nu o vor distruge „democraţii" atât de uşor, ea începe să se reînchege!.."

Întreg farmecul noului roman al lui Aureliu Busuioc, bine articulat structural şi având un curs narativ trepidant, plăcut la lectură, constă în aceasta cheie autoutopizantă/dezutopizantă a învăţăturilor absurde către nepotul său.

noiembrie 2003

Jurnalul ca ficţiune şi utopie (Ion Ţăranu)

Romanul masiv al lui Ion Ţăranu în două volume *Numai tinereţii i se iartă totul* (Ed.Junimea, Iaşi, 2001) are ca *motto* spusa lui Paul Evdokimov: „Dacă adevărul este întotdeauna frumos, frumuseţea nu este întotdeauna adevărată"'. Această fisură fenomenologică ce se crează între *adevăr şi frumos,* între imaginea aparentă, amăgitoare (de glas de sirene primejdios pentru călătorul Ulysse şi pentru orice călător prin lume!) şi sensul adevărat, frumos (în sensul etic al cuvântului) apare ca o obsesie a personajelor, ca un „cui psihic" care-i blochează, îi inhibă, îi obligă la o permanentă introspecţie. Sunt mereu în *derivă,* fie idealistă, fie materialistă, pragmatică şi aceste două derive se întâlnesc vectorial sub semnul unei singure întrebări existenţiale: *cum* să fii în lumea de azi, lume a tranziţiei, lume a confuziei deontologice, lume de-sacralizată.

Nu întâmplător finalul acestor două prime volume ale primei părţi conţine o patetică meditaţie asupra lui Dumnezeu, nu întâmplător şi pe parcursul naraţiunii eroul-narator se gândeşte la existenţa „unei entităţi supreme, eterne, imuabile, atoatecreatoare ce a făcut mii de lumi conduse de aceleaşi legi".

Unde (şi care) este acea *axis mundi,* pe care o căuta şi omul societăţilor arhaice, acea *sophie* călăuzitoare, acea armătură doctrinară aptă să centreze lumea, să clarifice scopul ei şi să pună lumină şi în faptele personajelor, făpturi himerice, idealiste, eterice descinse parcă din cunoscutul apanaj al romantismului titanian, înconjurate însă de alte „pocitanii" zămislite din noroiul realităţii, sinonimă cu trivalitatea. „Nici un individ nu se poate sustrage istoriei până la urmă. Oricine

trăiește într-o epocă trivială nu e posibil să se salveze de vulgaritatea realității din jur" (11,112).

Farmecul acestui roman, în care Constantin Ciopraga vede pe bună dreptate o „frescă policromă a unei epoci de convulsii multiforme - sociale, etice, psihologice, demers în care cugetul curat e în perpetuă coliziune cu demonicul", constă într-o suprapunere barocă de jurnale: e un jurnal din jurnale, un jurnal care se corijează - pentru a ajunge la lamura himerică a adevărului - prin alte jurnale. Însuşi jurnalul personajului-cheie Daniel Pruncuş este însoţit de un antijurnal propriu şi de unul al nepotului lui Gabriel Verdeanu. Eroul-narator care schimbă modalitatea de a nara ~ de la persoana 1 personal la persoana III impersonal, oferind generos posibilitate şi altor persoane să intervină cu felul lor de a vedea lucrurile (în special Marinei-Marion, dragostei sale şi lui Radu Leon Timirat, antagonistul lui etic de-o viaţă).

Daniel Pruncuş, absolventul Liceului Militar „Petru Rareş", poliţistul-idealist ce râvneşte o *intrare în istorie* sub semnul idolatru al lui Alexandru Macedon (singura personalitate recunoscută ca *mare* în istoria omenirii), este cuprins de o adevărată *manie* a scrierii şi rescrierii jurnalului. care traduce, de fapt, o *demonie* a lămurii, esenţializării Adevărului. El caută mereu să risipească ceţurile din jurul lui, să despice firul în patru (e o acribie nu doar profesionistă, ci una „metafizică", „doctrinară"), să schimbe de nenumărate ori racourci-urile sub care să se strălumineze raţiunea ultimă, adevărul adevărat; este, prin urmare *un posedat al* Adevărului şi al Ideii de Adevăr.

Rescrierea infinită a jurnalului se face atât la intervale de timp (la 30 de ani, mai cu seamă), cât şi cu ocazia unor imperative mai insignifiante (întâlnirea cu alte personaje, din necesităţi ale reluării filmului întâmplărilor etc.). Este o indiscutabilă ardoare etică în vrerea sa de a contura „o biografie

limpede sută la sută, nesubiectivă şi lipsită de miza spectaculosului".

Firul narativ se înnoadă contrapunctic, împletind proiectele himerice, idealiste ale eroi-visători cu urzeala realistă a întâmplărilor, „pactul cu realul" de care se vorbeşte într-un moment oferindu-le *iluminări* contraveniente.

Pe „harta existenţei" apar „semne roşii" care se transformă, din cauza acestui (im)pact, în „pete albe". Este, de fapt, un idealism la puterea a doua: un idealism al viselor pure şi un idealism al depăşirii întâmplărilor reale ale istoriei care „are meritul de a merge înainte, chiar de în eroare".

Jurnalul se îmbină, în acest roman antrenant, axat pe o tramă poliţistă ingenioasă, cu supraabundenţă de întâmplări senzaţionale, cu *ficţiunea,* constituită din aura miraculoasă a înseşi întâmplărilor, şi cu *utopia* pe care o creează visele tinereşti, marcate de „himeric" şi „pueril". Jurnal-ficţiune-utopie este triunghiul contrapunctic al strategiei narative a romanului.

Utopia tinereţii (la care se asociază utopia „vremii dreptăţii" adusă de Armata Roşie în care crede grupul multietnic din via lui tataki: „advocatul" Mitrel Lambru Bunghes, Izu Weinstein, doctorul Ernest Zurbaliff, Tertullian, Ticu Garofeanu zis şi Rabi Socrate, sau Herr Big, Gogu Cotros) o reprezintă proiectele „milcnariste", care vor să „corijeze ordinea lumii" ale grupului celor cinci liceeni care pun la cale o poliţie internaţională de alternativă FBG (Forţele Binelui General), „o matcă a proiectelor de fraternizare şi de superiorizare a comunităţii mondiale" care să poată inventa nişte aparate fantastice: „epidoscop de vizionat sufleţelul", aparatură de citit conştiinţa, cinemarev („un revelator al viselor"), microbomba biodezivă care se instalează în stomac, superinformatorul care să verifice cantitatea de adevăr („Revelatorul de abisal"); o „maşină de sondat conştiinţa".

Demonicele lor proiecte sunt, chiar în viziunea personajelor, nişte „tâmpenii", nişte „elucubraţii groteşti"; or, ele refuză „mizele mărunte", gândindu-se la „o colaborare cu Dumnezeu", rămânând în aşteptarea unor *străfulgerări,* precum este cea a unui însemn a cărui putere, conţinut, înţeles să reprezinte motivul de a arăta fruntea sus": graţie transfuziei de gene luminofore, omul va dobândi proprietatea miraculoasă de a i se strălumina fruntea şi chipul în proporţie directă cu energia morală a fiecărui ins - „ceva în genul străluminării ce este scris că o exprimă Iisus când şi-a arătat faţa de Dumnezeu" (I, p.245).

Construcţiile de speranţă se ruinează rapid sub presiunea (im)pactului cu realul şi cu istoria care nu se modelează după doctrinele utopice ale personajelor cuprinse de demonia tinereţii, căreia i se iartă totul.

Osatura evenimenţială se sprijină pe două mari evenimente „epocale" întâlnirea de la terasa „Maxim" la care se aniversa vârsta de 19 ani a eroului narator şi logodna sa cu Marina-Marion şi care avea să fie infernală prin consecinţe şi capturarea unei sume de un milion şi jumătate de dolari proveniţi din contrabandă la restaurantul „Mondial" de pe litoral şi pe relaţiile triunghiului Pruncuş-Marina-Timirat.

Aceste relaţii sunt foarte tensionate din cauza idealurilor şi aspiraţiilor ce se schimbă şi se nuanţează pe parcurs a invidiei, intenţiilor de a-şi juca viaţa reciproc şi chiar de a se „curăţa", de a se lichida, a unei conjuraţii ticăloase de a se tachina şi a se pune într-o lumină defavorabilă.

(Im)pactul cu realul îl dedublează şi pe erou l-narator, „magistru de virtute şi „reper de cinste profesională", care are o minte înţeleaptă şi o minte- „puşlama".

Survin eşecurile, conştiinţa limitelor „a puerilului" şi „grotescului", „harta existenţei" îmbucătăţîndu-se şi fragmentându-se. Personajul-narator îşi dă seamă, cu luciditatea realistă care pune la punct idealismul tineresc, că este actor în

marele teatru al lumii: „Lasă-i să te creadă greu de cap, iar tu numai greu de cap să nu fii. Să te prefaci a fi prost iară să fii, e chiar o mare artă şi nu păcătuieşti prea tare. Când te prefaci a fi o secătură, un ticălos eşti forţat să dai probe, să rupi şira spinării la câţiva. Starea de Joc pe prostul" îţi impune să ieşi din defensivă abia când ţi se-arată că nu mai e rost de joacă. Astfel, în spatele teatrului acesta că te-a lăsat Dumnezeu neajutorat, tu te simţi cel mai călare pe situaţie, îşi zicea adesea Daniei Pruncuş" (II,88).

Şi totuşi, călare pe situaţie apare istoria cu oneandrele ei capricioase, care dictează Destinul.

Romanul lui Ion Ţăranu e o realizare solidă, utilizând o tehnică narativă contrapunctică, ce desfăşoară planuri şi unghiuri diverse în care se oferă loc unor ample anchete poliţieneşti, cu întoarcerea minuţioasă ,.pe faţă şi pe dos a faptelor care generează lungimi discursive şi au un efect rebarbativ, fapt firesc, de altfel, într-o întreprindere românească de o asemenea întindere.

Este, în ansamblu, fenomenologia românească a unui timp demonic ce naşte speranţe, utopii, nelinişti existenţionale.

Laurenţiu Ulici, taciturnul dinamic

Laurenţiu Ulici, prietenul nostru "incomod", ar fi împlinit zilele acestea 60 de ani dacă un eveniment stupid (intoxicare cu oxid de carbon) nu l-ar fi răpit dintre noi. Rămân cărţile sale şi un proiect nerealizat de Istorie a literaturii
române în câteva volume, rămân faptele lui de promovare a valorilor literare, a prestigiului culturii şi de restabilire a unităţii spaţiului cultural românesc (întâlnirile scriitorilor români din întreaga lume, organizarea simpozioanelor traducătorilor şi a Simpozionului literar Chişinău-Bucureşti, înfiinţarea Filialei Chişinău a Uniunii Scriitorilor din România), rămâne chipul lui care, îndărătul unei taciturnităţi de Escurial, ascundea un spirit dinamic, predispus la acţiuni concrete, un interlocutor inteligent şi volubil, cu anumite ciudăţenii şi îndărătnicii, la care renunţa lesne pe parcurs sau pe care chiar le renega. Nu e vorba de versatilitate, ci de o împotrivire deontologică (din care şi-a făcut un crez, o normă, o regulă generativă) vechilor mentalităţi, canoanelor, preluării necritice a miturilor şi scării tradiţionale de valori.

Spiritul lui critic, prin excelenţă nonconformist. independent (ca şi acela ţărănesc ai lui Ilie Moromete) trăda o fermitate etică ardelenească blândă totuşi, retractilă în faţa imperativelor culturale şi promovării valorilor în ansamblu. Cauza mare a culturii româneşti anihila umorile şi reacţiile surescitante de moment.

Avea, bunăoară, nişte rezerve faţă de Eminescu sau -mai degrabă - faţă de modul clişeistic de înţelegere a operei şi personalităţii sale, asociind lui Hyperion pe caragialianul Mitică, în care vedea un alt personaj emblematic al

spiritualității românești. Visa să scrie un studiu polemic la această temă generatoare de accentuate controverse după 1990. (Poeta și editoarea Doina Uricariu a publicat un volum de secvențe publicistice apărute în presă, care nu s-au mai articulat într-un întreg). În ce privește această contrapunere a lui Caragiale lui Eminescu, pe care unii au folosit-o ca instrument operatoriu pentru demitizarea poetului național, am avut o discuție la Veneția în primăvara anului 2000, când se arăta nemulțumit față de modul "perimat" de abordare a operei eminesciene. I-am obiectat că spiritul caragialian se întâlnește adesea cu spiritul eminescian pe dimensiunile ontologice esențiale românești, "moftul" fiind văzut și de autorul lui Hyperion ca un cusur fundamental al românilor.

Ulici și-a asumat, într-o perioadă demonică de tranziție vitregă culturii, un rol himeric, o investitură don-quijotescă: să apere culturalul de economic și să-l ferească de imixtiunea păguboasă a politiciuiui (politicii). Căutătorul de soluții este o persoană visătoare, "romantică", sisifică până la urmă, căci intențiile inocente și generoase, filantropice în fond, cunosc limita irealizării, a imposibilului, a oboselii reluării manoline de la punctul zero. Semăna cu personajul-ziarist al lui Borges, care vroia să se înscrie și să participe la un congres al "lumii", instituție ce avea să se dizolve după discuții și deliberări prealabile. El, ziaristul, crede totuși în fantoma unui organism "ales", ce să reprezinte universul cu toate ființele și lucrurile sale.

Personaj borgesian. Laurențiu Ulici a găsit totuși o soluție de supraviețuire pentru Uniunea Scriitorilor (prin darea în chirie a unei clădiri și organizarea unui cazino de jucători de bridge, el însuși fiind un jucător performant, ca și de șah, prin reînființarea timbrului literar și deschiderea de librării etc).

Nu vom exagera spunând că Uniunea ca sindicat de breaslă al literaților există și astăzi în formă instituționalizată datorită străduințelor sale visător-pragmatice (borgesiene).

Iniţiativele bune le vedea realizabile. A îmbrăţişat astfel, fără ezitări, ideea Simpozionului literar Chişinău-Bucureşti (pe care îl dorea chiar de 2 ori pe an), a încorporării scriitorilor basarabeni în Uniune (fapt care s-a făcut la propunerea noastră, la Adunarea generală din 1994) şi a înfiinţării unei reviste (Viaţa Basarabiei), coeditată de ambele Uniuni.

Aspira la proiecte monumentale, dar îşi modera pornirile, deoarece considera că trebuia să-şi pună în acord aspiraţia cu vocaţia. "Să ştii ce vrei, spunea într-un interviu, să nu vrei mai mult decât poţi şi să te asiguri că poţi ceea ce vrei -cam asta ar fi emoţia spiritului critic, iar neglijarea ei îl condamnă pe omul politic - ca şi pe omul oricărei profesiuni -la eşec".

Spirit tânăr, a fost cu precădere un critic al tinerilor, care întocmea fişe ale unor generaţii tinere de creaţie. Demersul său critic era marcat de raţionalitate carteziană, de calm erudit (în sensul lui Vianu) şi de expunere logică exactă cu disponibilităţi portretistice şi concrete, şi sugestive. Taciturnitatea sa dinamică se remarcă şi în secvenţele saie de istorie literară. Lama bisturiului analitic operează cu siguranţă incizia, descoperind arterele, sângele propriu, articulaţiile, vertebrele structurante, carnaţia fină. În poezia lui Mircea Ciobanu stabileşte două coordonate: umbra şi aburul, ca valori simbolice; munteanul Dinescu. sentimental-descriptiv, este opus moldoveanului Labiş, sentimental-reflexiv; la poetul ascensiunii transcendentale care este Dan Laurenţiu găseşte adiind un vânt de dragoste şi moarte, de dragoste mortală ori de moarte îndrăgostită; la Ion Mircea observă o "mare gală a fragilităţii", un univers "poetic în sine..."

Vorbind despre opţiunea între situarea pe terenul unei concepţii, a unei metodologii, a unei filosofii a artei şi între spontaneitatea demersului critic, Laurenţiu Ulici preciza că atât pozitivismul (sau scientismul) cu numeroasele direcţii interdisciplinare (de la critica filosofică la critica sociologică

sau psihologică), cât şi impresionismul polimorf sunt valoroase, primul descriind/analizând literatura, iar cel de-al doilea concurându-l prin aerul de subiectivitate: "A fi într-o parte sau în alta nu vrea că este, pentru un critic veritabil, o chestiune de opţiune cât una de potrivire lăuntrică, de inspiraţie, de natură a talentului propriu. Valoarea actului critic nu e numaidecât legată de iîxarea în una sau alta dintre aceste poziţii aşa-zicând metodologice. E adevărat, pe de altă parte, că în vremea din urmă, practic după anii cincizeci ai veacului în care ne aflăm, critica "impresionistă" a cedat foarte mult teren, şi cantitativ şi calitativ, criticii "pozitiviste". Personal, cred că "impresionismul" luminează mai bine talentul speculativ. Tot astfel, cel dintâi e devotat, de regulă, intuiţiei, iar cel de-al doilea inteligenţei" (Laurenţiu Ulici, Acordul fin, interviu de Caius Traian Dragomir, în Viaţa Românească, nr. 3-4, 2000, p.27).

Laurenţiu Ulici însuşi a fost impresionistul, ajutat deopotrivă de intuiţie şi de inteligenţă "pozitivistă", care a creat o metaliteratură inspirată pe marginea literaturii propriu-zise, deschizându-se, ca şi cei analizaţi, spre existenţial şi spre dicotomiile acestuia. El merge pe liniamentele tematice şi motivice esenţiale, pe "obsesii" şi "momentele de ruptură" ale existenţei umane şi poetice, pe "vârfurile expresive", pe tensiunile lăuntrice individuale şi colective (ale promoţiilor), pe evoluţiile imprevizibile, pe desfăşurările formale.

Literatorul şi preşedintele literaţilor Laurenţiu Ulici, care le-a asigurat prin acţiunile sale proteguitoare un statut elitist socio-cultural, s-a gândit constant la un mecanism de promovare a valorilor literare româneşti şi de sincronizare la "ora" europeană" prin depăşirea energică a contratimpului istoric pe care-l presupune procesul de primenire şi curăţire de "scamele" mentalului comunist colectiv. A făcut mult pentru readucerea acasă a valorilor create în afara graniţelor României, spunând cu fermitate că "noi, românii, nu avem "diaspora",

avem numai "emigraţie" sau "exil". Faptul că unii creatori locuiesc în ţară, iar alţii în străinătate nu este relevant pentru circulaţia, lectura şi examinarea critică a cărţilor scrise de ei: "Dacă nu se întâmplă întotdeauna aşa vina trebuie căutată undeva departe, în zarea noastră genetică şi în păguboasa înclinaţie pentru exagerarea valorii în temeiul unor considerente de ordin conjunctural" (Ibidem, p. 26).

Să încheiem cu un gând recunoscător că în câmpul acestor preocupări pentru promovarea valorilor, unificarea şi instituţionalizarea tuturor scriitorilor români într-o Uniune au intrat şi literalii basarabeni.

Poetul în ipostază de bard (Adrian Păunescu)

Adrian Păunescu îşi asumă programatic, în condiţiile relativizante ale postmodernităţii, originara (antica) postură de bard (aed) a poetului. Astfel, primul imperativ al poeziei este lupta împotriva *relativului,* a ceea ce diminuează, ieftineşte, neantizează valorile şi imaginea axiologică a lumii. Or, lumea din jur, în mijlocul căreia e aruncată, e una în delir, una bolnavă, scoasă hamletian din ţâţâni. E o lume dezaxată, care parcă şi-a pierdut noima şi şi-a întunecat condiţia umană, a facut-o să fie într-o eternă *derivă.* Bineînţeles că poetul bard ne propune, în astfel de împrejurări nefaste pentru fiinţa noastră, o soluţie salvatoare, *o busolă,* o busolă etică, în primul rând. Mesajul său este *deontologic* prin esenţa sa intimă. El face deontologie socială şi morală, exploatând toate mijloacele de care dispune: retorice, solemne, exortative, persuasive, perorative: demonstrează, [audă, critică, ironizează, convinge cu argumentul plauzibil, se roagă, cântă (imnic), se autoflagelează, se introspectează, face portretul moral al societăţii, îşi face autoportretul descrie timpul (ca un ceasornic defect, dereglat; în fond ca un contratimp), acuză, supune oprobriului, se erijează, prin urmare, şi în postura de *judecător.* Instituie - adică - un tribunal public cu mijloacele fine sau sarcastice, caustice ale poeziei, ale retoricii clasice verificate.

Spre a face faţă unei astfel de asumări se înarmează cu instrumentele bine şlefuite ale vizionarismului, ale profeţiei, apărând ca un *Jupiter tonans* ce produce fulgere razante, vindecătoare în fond. Argumentul deontologic sună

amenințător, sentențios: "Se reîmparte lumea, trezește-te din boală, / Poporul tău urmează să redevină rob, / Se scriu neologisme, ce otrăvesc și-nșală, / Machiate inchiziții pătrund încet pe glob. // Nimic din feeria de libertăți promisă, / Nimic din tot festinul de drepturi proclamat, / Îngenuncheați vom merge, umili, din criză-n criză, / Și dreptul la opinii va deveni păcat" *(Se, reîmparte lumea);* "Condiția umană e-n pericol, deci, / La trist final de secol douăzeci, / Nu numai armele care ne-au podidit, / Ci faptul-ngrozitor că le-am gândit. // Înseamnă că primejdia e-aici, în noi, / Degeaba amânăm acest război, / Pericolul va trece numa-n clipe când / Ne vom spăla pe creier de-acest gând" *(Condiția umană).*

Poetul-tribun nu face decât terapie socială și morală, propunând o mântuire de păcatele grele, o purificare, o însănătoșire a gândirii și o punere a ei pe temeiul rațiunii și al eticii: "Chemați salvarea pe planeta de pământ, / Să vadă oamenii care mai sunt, / Chemați salvarea și pe niște doctori buni, / S-aleagă sănătoșii de nebuni" *(Condiția umană).*

Pentru a da versului profunzime de sens Adrian Păunescu abordează atât clasicul ritual retoric cu tot instrumentarul său obișnuit (adresare, repetiție, invocație etc), ci și elegia (în poemele dedicate singurătății), colindul (pentru Isus), alegoria (cu ceasornicul defect, bunăoară): "Se-mpleticește-n sine ceasul, / Pe care mi l-am agățat în cui, / Mă las intoxicat de ritmul lui / Și zilnic, mi se micșorează pasul" -*Elegie pentru frontul fără vină),* mijloacele simbolismului bacovian (frunzele "hepatice", stările de nervi, boala), jurnal intim (poemele despre singurătate și părinți: "Singurătate, mă întorc spre strămoși / În sus, pe malul râului de sânge, aproape secat" - *Pe malul râului de sânge),* sentența sub formă de poem scurt, de trei-patru versuri, de replică etică sau de iluminare meditativă, concettistă ("Peste clopotul spart, / În clopotnița de lemn. / Urlă carii" - *Supraviețuire;* "Târguri echitabile, / Se vinde mizerie / Și se cumpără moarte" - *Echitabil;* Sar la

beregata unui ied / Şi-i şoptesc / Ideea-n care cred" - *Replică la visare;* "Fiecare bornă crede, sincer, / Că ea a născut, între timp, / Drumul" - *Paranoia).*

Valoarea supremă, pe care o elogiază poetul-bard, este dragostea de ţară, pe care el o concepe ca pe un Întreg românesc; de aceea, cântă imnic Ardealul plin de lumină ("Risipă de lumină, prăpăd de lumină, / Răsfăţ de lumină, saturaţie de lumină, / Desfrânare de lumină, compensaţie de lumină / Dă pe lături lumina, răneşte şi vindecă, / Scrutează şi uneşte, sfărâmă şi sintetizează, / Lumina devine sistem de comunicare, / Lumina electrocutează ultimul verde ai toamnei, / Lumina cade pe mâinile femeii bătrâne..." - *Lumina Ardealului),* se solidarizează cu durerea Basarabiei natale ("Ne întoarcem de pe frontul de Est / Şi nu putem înainta prea mult / Pentru că, în urmă, pe câmpul de bătaie, / Ne rămân fraţii răniţi" - *Basarabia),* aduce un elogiu însufleţit celui mai mare poet-bard Eminescu cel care continuă să facă Unirea: "Acolo unde versul lui cuvântă, / Copiii noştri în lumină cresc / Şi diavolii se iau cu el o trântă / Şi el, nemuritor, prin vrere sfântă, / li ţine loc Părintelui Ceresc" - *Povestea lui Eminescu).*

Prezenţa lui Eminescu în volumul *Până la capăt,* apărut în trei ediţii (Editura Păunescu, Fundaţia Iubirea, Fundaţia Constantin, Bucureşti, 2003) şi în alte volume nu e întâmplătoare; ea demonstrează *eminescianismul* de fond al poeziei lui Adrian Păunescu, care se vrea vizionară, naţională. cantabilă, existenţial-meditativă în marginea sentimentelor patriotice.

Adrian Păunescu face, indiscutabil, în zilele noastre, figură singulară de poet-bard (avându-l totuşi în calitate de conmiliton pe Grigore Vieru), vulcanic, dinamitard; el e pornit să electrocuteze cu fulgerele sale etice şi cu argumentele deontologice supreme lumea bolnavă contemporană.

Nicolae Dabija: Istoria poetică

Nicolae Dabija are un constant cult ai *istoriei,* fiind un purtător şi un promotor al conştiinţei noastre naţionale (identitare), un arhitect al istoriei de ieri în lumina istoriei -furate, mutilate, contrafăcute - de azi. Acesta-i raţionamentul-cheie al volumului său de referinţă *în căutarea identităţii.* Cine nu înţelege acest lucru, nu înţelege nimic. (Această neînţelegere o manifestă în *Contrafort* cunoscutul istoric Ion Ţurcanu; cunoscut şi prin anumite ezitări în faţa adevărului care nu-i şade bine unui... istoric.) Şi prin editorialele sale neobosite poetul apără adevărul istoriei şi istoria adevărului *nostru.*

Evenimentele istorice decurg în modul în care îl cunoaştem de la cronicari, cărturari, scriitori şi istoriografi; latura originală o dau scenele imaginate, fanteziste, dar verosimile, dragostea şi însufleţirea cu care narazează faptele.

În introducerea la *Prelegerile de filosofic a istoriei* Hegel vorbeşte despre trei modalităţi de a considera istoria: a) istoria nemijlocită; b) istoria reflectată; c) istoria filosofică.

Istoricul descrie întâmplări pe care le are în faţa ochilor, face o privire de ansamblu asupra istoriei întregi a unui popor sau cuprinde istoria în perspectiva gândirii ei. În interpretarea filosofică istoria poate apărea doar ca material şi ca o ilustrare a simplului gând că raţiunea stăpâneşte lumea.

Făcând aceste precizări, Hegel spune că şi în prezentarea cea mai nemijlocită "fenomenul extern devine reprezentarea lăuntrică", istoriograful împărtăşindu-se din spiritul lui. "La fel, continuă Hegel, prelucrează şi poetul materialul pe care-l află în sensibilitatea sa, pentru a-l transforma în reprezentare" (G.W.F. Hegel, *Prelegeri de*

filozofie a istoriei, Bucureşti, 1997, p. 5). Expunerea fidelă dă istoriografiei "un aspect sec, pedant, de solemnitate ce sună a gol" şi filosoful preferă istoria scrisă cu mai multă naturaleţe a lui Chudy celei realizate cu ton afectat şi artificial a lui Muller.

Am putea vorbi, referindu-ne şi la marea autoritate în materie a lui Hegel, că există şi o istorie poetică, apropiată de istoria filosofică.

Nicolae Dabija a scris anume o istorie poetică, în care şi-a valorificat întregul său dar literar. Autorul nu tulbură cursul evenimenţial, nu modifică datele istoriografice cunoscute şi nu le foloseşte după bunul plac. Ele curg de la sine, în albia firească a celor întâmplate şi istorisite de alţii într-un mod deja clasicizat. Poetul intervine, însă, în chip poetic, beletrizând anumite episoade, valorificând legende populare sau şi explorând probabilul, verosimilul cu mijloace fanteziste în consens cu spiritul conţinutului care nu este alterat de spiritul său propriu atât de necesar şi în descrierea istoriografică nemijlocită.

Aşa cum poţi realiza o creaţie cultă în spiritul folclorului, care poate deveni la rându-i folclor, e posibil să scrii o istorie poetică absolut fidelă istoriei nemijlocite şi celei reflectate.

Nota ei profund originală o aduc tocmai aceste devieri imaginare de la cursul strict cronologic şi cenuşiu a! întâmplărilor: este imaginată o convorbire a lui Decebal cu solul lui Traian, a lui Ştefan cel Mare cu Daniil Sihastrul sau cu un sol al lui Mohamed al II-lea, sunt portretizaţi, de obicei cu tuşe caracterologice sugestive, domnitorii români sau străini, sunt reconstituite cu note fanteziste episoade de luptă sau scene din viaţa de curte, sunt descrişi cu lux de amănunte codrii şi locurile de luptă.

Preţios este materialul adunat şi sistematizat, substratul parabolic şi alegoric al acestor (re)prezentări, poetul vorbind

prin ele despre semnificaţia etică a credinţei, dragostei de ţară, a fidelităţii faţă de adevăr, a cinstei, eroismului.

Un asemenea imperativ didactic superior este anunţat în finalul "predosloviei" intitulat *Dreptul la trecut:* "Dragul meu cititor, am încercat să-ţi vorbesc în filele pe care le vei parcurge despre istoria noastră, priveşte-te ca într-o oglindă în aburul evenimentelor care au fost, învaţă să culegi din faptele timpului anumite învăţături care îţi pot prinde bine, această modestă lucrare fiind una ce încearcă să te facă să iubeşti neamul cărui aparţii. pământul cărui aparţii, istoria cărei aparţii" (p. 16). Dabija îşi scrie sobru şi sugestiv istoria poetică. Ce poate fi mai exactă şi - bineînţeles - mai plăcută şi mai utilă decât a savanţilor, mai cu seamă în condiţiile în care istoria noastră s-a contrafăcut şi continuă să se contrafacă.

A culege învăţături dintr-o istorie care e a noastră înseamnă tocmai a-ţi căuta (şi redobândi, adăugăm noi) identitatea, fără de care nu putem dialoga cu lumea largă.

Ilie Motrescu, poet al adâncurilor labişiene

Ilie Motrescu se desprinde din ceţurile legendei cu o figură înveşmântată în hlamida de neoromantic de alt Nicolae Labiş care şi-a scris poezia adâncurilor pe o paralelă înstrăinată a ţinutului carpatic.

E o figură asumată tragic, pe unda unei afinităţi elective, şi râvnită programatic ca tutelară, zeificatoare; "Adânc, spre adâncime, ca N. Labiş, / Dar mai frumos ca el. Cuvântul? Care?"."

Mort de tânăr la vârsta de 27 de ani (născut la 18 august 1941 în comuna Crasna-Putnei, judeţul Storojineţ), Ilie Motrescu îşi pecetluieşte destinul printr-un sfârşit tragic, într-un fel premonitoriu, căci şi l-a prevestit prin poezie. Moartea fizică presupune, în cazul său ce-l repetă pe acela al lui Labiş, şi moartea artistică, deoarece avea conştiinţa puternic marcată a imposibilităţii de împlinire în condiţiile vitrege ale înstrăinării. Bucură faptul că şi-a valorificat şansa ce i s-a oferit totuşi, dându-ne versuri strălucite care conţin cu toată evidenţa însemnele marii poezii. În cadrul formulei pe care a putut s-o cultive într-un mediu cultural înstrăinat şi supravegheat ideologic de aşa-zisa metodă a realismului socialist, el a dat bucăţi poetice pline de prospeţime, vigoare şi sugestivitate într-o frumoasă limbă română: *"Sub muntele bătrân şi-mpâdurit / molizii grei se prăbuşesc în mit,'/ străbunii mei se prăbuşesc şi ei / cu vremile de-a valma peste ei. / Şi-aşa cum vin din coame de Carpaţi, / se-ntunecă genunea de bărbaţi / scoborâtori din semeţia dacă / se luptă-aici cu moartea şi se-mpacă. / Până aici veniră să se-nfrunte / virtuţile romane cu cremenea de munte; / molizii tari şi brazii aici s-au prăbuşit /peste mânia*

turcului pocit. / Cu braţul vlăguit de grele arme / sub muntele acesta Ştefan doarme.../ Sub muntele acesta neamul meu / răsare -ntre pământ şi Dumnezeu" (Semn).

Impregnată de poetica argheziană şi cea blagiană în chipul încrucişat al instrumentării şi lăsării vrăjite în voia misterului, formula poetică a lui Motrescu se axează şi pe elanurile expresioniste labişiene, nefiind străină şi de pastelismul fin de sorginte locală, bucovineană în genul lui Mircea Streinul sau Eusebiu Camilar. Inflexiunile folclorice, în special cele baladeşti, nu lipsesc nici ele. Toate aceste caracteristici se întrunesc în cadrul unei viziuni dramatice şi tragice, căci adâncul -

topos fundamental în poezia lui Ilie Motrescu - înseamnă atât profunzime, deplinătate, temeinicie şi intensitate cât şi abis (existenţial): *"Vino, frate -nstrăinate, / să vezi soarta ce-mi împarte, /să-mi vezi zilele ce mi-s, /greul de-a trăi din scris. / Hrană sărmană, /pâine de pomană, / trudă oarbă, sărăcie, / soarta hărăzită mie. /Vino, maică, să mă vezi / ce-am ajuns de când veghez / la fereastra visului / semnele prescrisului.../ Nu se-arată nici un semn. /Braţul mi se face lemn, /chipul mi se face var, /sfâşiere şi amar"* (Alean).

Semnul, cel de-al doilea topos frecvent, vine să sugereze sorocirea, predestinarea (tragică, fatală), taina purtătoare de viaţă şi moarte. Poetul este, astfel, o fiinţă (con)damnată, supus legilor oarbe ale destinului. El cunoaşte o sfâşiere de ordin existenţial între preaplinul vieţii tumultuos trăit şi golul ameninţător. Adâncul se goleşte de temeiuri (ele se surpă în mod imprevizibil) şi este invadat de neant. O nedreptăţire de natură divină vine în contrabalanţă cu această sete romantică de absolut: *"Sunt beat, ameţit de viaţă, dar nedreptăţit"*, spune poetul într-o lungă şi patetică expunere autobiografică.

Deschiderea spre lumină e totală, candidă: e a unui *"copil-minune alintat, cu ochii şi cu sufletul azuriu"*, păşind

prin "iarba crudă" atinsă de glezne de fildeş a unui pretendent pentru cel mai bun cântec ai lui Orfeu care-şi doreşte să descrie *"sunetul ceresc", "o muzică sfâşietoare din acorduri de metal parcă ar fi "un pietriş de .stele"*. Dar această deschidere este îngrădită şi sortită la închidere. Lumea ia înfăţişare de *"labirint duşmănos"*, orele ce *"tălăzluiau în sufletul lui ca într-un mal, surpându-i bucăţi întregi de speranţă şi încredere"* instaurează un imperiu blagian al umbrelor, simboluri ale indeterminării şi incertitudinii: *"Conştiinţa mea - puţintică şi bezmetică, o va stinge vântul sălbatic al destinului"; "tresar când îmi dau seama că trăiesc. Spre moarte facem toţi o repetiţie"*.

În acest context, poetul este un vieţist, care, trăind intens, tumultuos, la cele mai înalte cote ale însufleţirii, îşi dă seama că în mod paradoxal trăieşte prin repetiţie moartea. Conştiinţa acestui paradox existenţial marchează puternic fiinţa poetului aruncată în adânc ca într-un abis: *"Sub cerul acesta toate sunt posibile, frate. / Şi viaţa omului respirată doar pe jumătate. / ca o melodie finală sugrumată / la trecerea dintr-o tonalitate în alta. / Misterele, tainele sunt umbra noastră pe timp nouros, / când speriaţi o căutăm cu ochii în jos şi-n toate părţile"* (Sub cerul acesta...).

Revelaţiile de ordin existenţial se traduc în versuri excepţionale de felul: *"Ori ţi-e nesfârşita calea / Cum apelor căderile şi valea"*. Ele aduc o acuitate a viziunii ce subliniază o intensitate extraordinară a trăirii: *"şi-mi pare că aud şi-nchiderea de pleoape"*.

Poetul este nevoit să îmbrace o mască cu două feţe, ca cea a teatrului antic - una senină, voioasă şi alta gravă, tristă.

Poetica specială a deschiderii/închiderii vine ca o pecete a legilor dictatoriale ale universului şi firea deschisă, solară, vântoasă, stihiinică, dedată *"festivalului de pace şi lumini"* al lumii -poetul fiind *"plin de vedenii şi alb de lumină"* -, devine o fire închisă, noptoasă, umbroasă, *"nouroasă"* şi aceeaşi percepţie acută aduce de astă dată sunetele răvăşitoare

ale unui plâns bacovian universal, căruia Motrescu îi zice *"bărbătesc": "Ascult anii-îabumi, / ascult vremile cum se vremuiesc / şi mă-ntorn spre pământ şi-l umbresc / şi mă-nchid într-un plâns bărbătesc"* (Ascultând timpul).

Ambele categorii de poezii impun câteva bucăţi antologice. Prima serie este pusă sub semnul spectaculosului vieţist, al unei uriaşe şi feerice *"hore a vieţii"* şi aduce o viziune ţesută din simbolurile deschiderii (lăstuni, brad, cireş sau *"pui de cireş"*, vâslaş, Moş Crăciun, Einstein - *"teribilul moşneag", "voievodul nou înscăunat", "zburătoarea Phoenix"):* Văzui lăstunii, Canonul I, Balada târzie, Cântecull vâslaşului, Canonul II, Moartea lui Einstein, Sunt Voievodul, Flori târzii, Goluri în abecedar, Bunavestire, Toast, Semn, Alean, Dezlănţuire, Ascultă primăverile.

Cea de-a doua serie se constituie din "fragmente", din *"exerciţii"* de stil am zice, din fulguraţii de gânduri şi notaţii de trăire, utilizând simbolurile închiderii eului care este un *"bolnav"* bacovian, un străin sau un *"ostatec",* antrenat într-o medievală horă a morţii: *"Hulit şi pizmuit de-un univers obscur /pentru curaj, lumină şi căldură, / bolidul n-a mai tolerat atâta ură"* (Hulit şi pizmuit): *"Timpule viclean, timpule fur, / t e blestem cu toată desnădejdea mea şi te-njur -/ m-ai prădat de speranţe, m-ai prădat de ani / (ce vor face rămaşi fără mine orfani?) / Vreau să mă lai şi pe mine ostatec bătrân / nesătul cum eşti şi hapsân"* (Lira ploii).

Prima categorie e scrisă în registrul generai al neoromantismului, cea de-a doua se menţine în registrul exclusiv al expresionismului, relevând o căutare a adâncului care se răzbună pe poetul care putea să fie una din personalităţile de seamă ale liricii româneşti.

Anatol Codru: Sufletul şi piatra

Anatol Codru, iniţial poet al "nopţilor albastre" şi al satului înconjurat cu aură de vechime şi legendă, a preferat mitul pietrei, aceasta fiind însăşi piatra de boită, piatra unghiulară, piatra de temelie pe care se axează universul său liric. într-o poezie vorbeşte despre tot necuprinsul pietrei, mod de a zice că semioza ei este inepuizabilă: "Văzui meu, în schimb, / Va fi numai piatră, / Numai umbră împietrită a pietrei / Şi a tot necuprinsul pietrei..." (Proba de austeritate). Universalitatea simbolismului pietrei satisface un orgoliu mitopo(i)etic, incomensurabil şi el, care atrage în jocul semiotic sau jocul lextualizat o mulţime de semnificaţii care se conotează cu de la sine putere. Aşa cum - în modul natural -"piatra e cu piatra-n gură şi piatra-n piatră a săpat" - sensurile cuvintelor şi veşmintele lor vin unul din aftul în mod organic, asemenea cutiilor chinezeşti sau matrioştelor ruseşti. E o desfacere automată de evantai, prin care faldurile verbale "împietresc" într-un relief hieratic, e o desprindere de straiuri aşezate în clivajul rocilor, e o configurare rapidă de cercuri uşor deformate, ca în albumul "cronologic" al copacilor. Piatra e, prin urmare, punct fix de declanşare a unor proiecţii cvasi-lineare bineînţeles baroce, căci linia, mişcarea, suprapunerea sunt însemne ale barocului: "Pietrarii vecilor de piatră, / În piatra pietrei nemurind / Un clopote de piatră dură / Pe turn de piatră ridicat, / Şi piatra e cu piatra-n gură / Şi piatra-n piatră a săpat / Un mit al ei şi tot de piatră - / Un necuprins şi pestetot, / Unde mai dincolo de moarte / Din piatra pietrei piatră scot / Pietrarii: Ce imens adânc, - / Ei parcă-n albul pietrei ning..." (Pietrarii). Piatra este însăşi perla, poetul preferând arătarea,

strălucirea spectaculoasă, meraviglia. Mirarea, "întâmplarea mirării" (e titlul unei poezii şi al unui volum), şocul electrocutarea, surpriza constituie obiectivul urmărit.

În registrul simbolismului pietrei găsim în primul rând o temeinică legătură a sufletului cu ea. Eegenda lui Prometeu ne încredinţează că ea are miros de om. Piatra brută coboară din cer, fiind sfântă. (Şlefuirea ei, după cum spune Deuteronomul biblic, o poale profana...). Prin caracterul ei androgin semnifică starea dintâi. Odată căzută din cer, îşi păstrează însufleţirea. Ea este, apoi, simbolul Gliei-mumă şi al Casei Domnului şi Casei pâinii (Betel şi Betleem); ca şi Iisus, omul poate apare din piatră. Maestrul Eckhart afirmă că piatra înseamnă cunoaştere (vezi Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dicţionar de simboluri, vol. 3, Bucureşti, 1996, p. 82).

Pornind de la asemenea sugestii simbolice bogate, Anatol Codru beneficiază astfel de o adevărată universalitate semiotică pe care o valorifică cu o intuiţie şi o sensibilitate deosebită: "Tot pământul e o piatră suferindă de dor" (Niciodată genunchii...). Poetul intră ritualic în "meşterul Manole", sufletul se nunteşte cu piatra, un baladesc fecior lon-a-Pietrei se logodeşte cu o fiică a pietrei ("Pe sub răsărit de lună / Piatra fiică şi-o cunună / C-un fecior Ion-a-Pietrei / Din cuprinsurile pietrei, / Lângă ctitorii ovale, / La adâncul dumitaic...". Eroul îşi pune ritualic pietre la cingătoare, la brăţări, la ureche, la buze, la grumaz şi frunte: "Şi-a pus piatra-n cingătoare - / Numai piatră de odoare, / La brăţări - / Piatră de fier, / La ureche - / Piatră veche, / Iar la buze - / Piatra frunzei, / La grumaz - / Piatră dc-almaz, / Şi pe frunte - / Piatră scumpă. / Iar în plete - Piatra pietrei..." (Pe sub răsărit de lună...).

Piatra semnifică continuul proces al "naşterii de sine", însăşi Necesitatea care se concretizează în prezenţă, aceasta fiind surprinsă în cheie nichitastănesciană: "Constatăm în permanenţă / Starea de absenţă a pietrei, care există totuşi, /

Dar care n-a fost niciodată oricând. / Or, ceea ce este piatra în adevăr / E să constaţi ca nu eşti aceia ce ai fost tu / Lipsa ei de pestetot, că erai, / Că eşti..." (Ceea ce este piatra). Fireşte că există şi "o metafizică a ideii de piatră" care include "ideea de sine" a acestuia, reclădirea din propria fiinţă şi ideea de declin, asociată presupunerii că "a fost mai întâi locul căderii din ea" (Există numaidecât o metafizică a ideii de piatră). O anumită notă factică se strecoară în astfel de proiecţii metafizice care se justifică prin vrerea de a identifica - mallarmean - lumea cu o carte; cu o carte de piatră, cu o carte a pietrei la poetul nostru.

Pietrele sunt şi lacrimile "ţării noastre mume", dând naştere şi la acorduri sociale şi naţionale vibrante ("Niciodată pe ele nu se usucă roua, / Că-s împietrite lacrimi de Moldova" -Pururi anonime). E un lucru firesc la un poet originar din Transnistria. Născut la 1 mai 1936 în comuna Molovata Nouă, judeţul Dubăsari, el urmează studiile filologice şi istorice la Universitatea din Chişinău (1958-1962), debutând foarte devreme cu placheta Nopţi albastre (1962), înalt apreciată de critică. Tânărul poet venea cu o formulă novatoare, dinamică, vulcanic-metaforică, punând accentul pe şocul imagistic, pe meraviglia barocă ce se va permanentiza în volumele ulterioare: Îndărătnicia pietrei (1967); Feciori (1971); Piatra de citire (1980); Mitul personal (1986); Bolta cuvântului (1977); Întâmplarea mirării (1999); Ruperea din nefiinţă (1999); Piatra de citire (col. "Biblioteca şcolarului", Chişinău, 2000). Acelaşi gust pentru plasticitatea şocantă, pentru expresivitate şi "minune" îl denotă şi filmele pe care le-a realizat în calitate de cineast (din 1993 este şi Preşedintele Uniunii Cineaştilor din Moldova, fiind ales şi membru de onoare al Academiei Internaţionale de film din Federaţia Rusă şi al Academiei de Ştiinţe din Moldova): Mihai Eminescu, Ion Creangă, Sunt acuzaţi martorii şi altele.

Meraviglia barocă, însoţită şi de arabescuri verbale se conjugă cu un act iniţiatic de tip orfic (prin orfism înţelegem

luarea în stăpânire a lumii prin mit, magie, muzică - prin logos şi melos), căutarea şocului şi a surprizei asociindu-se căutării tainei fiinţiale, ceea ce dă naştere unei formule ritualice, aci imnice, aci baladeşti (epice), aci psalmice, aci ludice în sens postmodernist: "Moldova, / izvodire dreaptă, fară-apus, floare care arde la străbuni pe gură; leagănul prunciei mele-n răsărit, mir de-ntemeiere, cuib de curăţie, cânepa precistă locul aromând, unde pieptii maicăi izvorăsc vecie; murmurul de ziuă al lacrimii dintâi, brazdelor şi mie fir de semincioară, glas care-nsenînă ou-n ciocârlii, ceara în albină, pruncul în fecioară" (Imn rostit la răsăritul soarelui); "Iată, măi Gheorghe şi măi Ion, / Că aţi ieşit pe deal, să araţi timpul" (Voi); "Vouă o să vă-asemene / Lacrimile gemene, / Care, lăcrimatele, / Îndurat-au toatele / Ale voastre soartele. / Şi veni-vor vremile / Să-mi aşeze semnele / In cuprinsul limbilor / Toată piatra numelui, / La adâncul sinelui, / Amintirea numelui..." (Vouă o să vă-asemene): "La un sfert de stat de om, / Mai aproape de departe / Ca un dat, ca un sindrom / Este-un absolut în toate - / Gândul că ai fi trăit / Şi ideea că se poate / Să decizi că-ai fost (de când?) / încâ-o dată niciodată. // Toate sunt, că se prea poate / Să nu fie ca fiind..." (Să nu fie ca fiind...); "Un om pe-un cal 1/2 este întemeietorul / Marii jumătăţi din toată frumuseţea lumii, pe care mereu / O aduni. // Omul e numărătorul. / Calul e numitorul comun" (Numitorul comun).

Originile sunt obsesia acestui poet de la margine de romanitate: "Ce iarbă înaltă! Să n-o mai tăiaţi, / S-o trecem cu luntrea, s-ajungem la Mare, / Ce iarbă înaltă: au fost îngropaţi / Străbunii noştri cu bărbile-afară. // Ce iarbă, ce holdă, ce rai necuprins. / Ce freamăt, ce coase se-aud mai aproape. / Ce rouă fierbinte: străbunii au plâns / La ceasul când fost-au de vii să se-ngroape. // Pe culmi, / La cetate, / Ţepoase-n ambiţia lor, suverane, / Cresc ierbile, bărbile daco-romane!..." (Ce iarbă înaltă).

În Bolta cuvântului (1997) şi Ruperea din nefiinţă (1999) predomină meditaţia existenţială asupra "Veşniciei şi Neantului", poetul încercând o formulă metafizică, In maniera sa obişnuită.

Prin urmare, pentru Anatol Codru, poet român reprezentativ, rostirea fiinţei presupune o rostire frumoasă, manierist-orfică.

O love story sub semnul tragicului (Boris crăciun)

Fascinaţia evenimentului istoric proiectat de obicei în drame sentimentale şi în destine colorate existenţial este dominantă în romanele, piesele de teatru radiofonice şi secvenţele reportericeşti ale lui Boris Crăciun. Născut la 12 februarie 1939 la Chişinău şi stabilit de mai multă vreme la Iaşi (studii la Şcoala Normală "Vasile Lupu" şi la Facultatea de Filologie a Universităţii "Al. I. Cuza", terminate în 1961; a fost realizator de emisiuni la Radio laşi, în prezent fiind editor dedicat în special unor foarte utile ediţii pentru copii), este înzestrat cu dar de povestitor în tradiţionala linie crengiano-sadoveniană oralizantă cu evidente înclinaţii spre lirismul descriptiv şi spre "glasul faptelor", spre documentarul uman. Dramele emoţionale, crizele sufleteşti sunt proiectate de preferinţă pe ecranul istoriei care modelează, terorizează, punând trăirile şi evenimentele sub semnul unui implacabil fatum. Mioritismul ontologic îl marchează puternic pe narator care nu-i surprinde însă pe eroi în atitudini paseiste de biocot al istoriei, ci în acţiuni dârze de opunere cursului evenimenţial. Documentarul, explorat masiv, dă credibilitate ficţiunii, după cum imaginarul adânceşte semnificaţia existenţială a celor relatate. Deşi sunt prezente numeroase destine, urmărite în paralel sau intercalat, trama epică e simplă şi axată pe o formulă degajată, plăcută la lectură.

Toate aceste calităţi le remarca Radu G. Ţeposu într-un articol din România literară: "Un bun roman istoric, corect epic, cu ştiinţa dozării faptelor şi cu personaje deloc schematice

scrie Boris Crăciun. La porţile Orientului este rescrierea romanescă a legendei născute în jurul lui Constantin Ţurcanu, supranumit Peneş Curcanul, moldovean tenace, participant la Războiul de Independenţă". "Natură caldă şi lesne impresionabilă, adevărat "sufletist" (George Pruteanu), autorul cărţilor Legenda Copoului (1971), La porţile Orientului (Editura Junimea, 1980), Metropola de pe şapte coline (Junimea, 1985). Ruginoasa (1969), Taciturnul (Junimea, 1990), Banditţii şi jandarmii (Editura Porţile Orientului, 1993), Moldova plânge (aceeaşi editură şi acelaşi an), Boris Crăciun imprimă şi naraţiunilor sale o tentă lirică şi impresionistă relevabilă în voluta melodioasă, în stilul alert cu inflexiuni oralizante şi notaţii seci ale concretului. Această pluralitate a modului său narativ este consemnat şi de istoriile literare: "Boris Crăciun este un foarte talentat reporter, judecând mai ales după Metropola de pe şapte coline. Cu accentele graiului moldovenesc, melodios, strunite cu grijă, spontane parcă, stilul îi este deosebit de alert, percutant, cu apetenţă pentru concret. Scriitorul este un observator înnăscut, iscoditor, neobosit, atras irezistibil, şi în mod egal, atât de urmele trecutului cât şi de prezent, văzute panoramic. Rezultatul este o sinteză de Sadoveanu şi Geo Bogza, originală..." (Ion Rotaru, O istorie a literaturii române, Bucureşti, 1987, vol. III, p. 722).

Boris Crăciun rămâne structural liric şi sentimental, cenzurat de duritatea concretului istoric şi în Moldova plânge, adevărată story în care destinul a doi îndrăgostiţi - unul de pe malul drept şi altul de pe malul stâng al Prutului - este proiectat pe destinul vitreg al Basarabiei înstrăinate. Lirismul molcum şi epicul impersonal sunt accidentate de secvenţe patetice publicistico-documentare şi colorate de o contopire simpatetică cu drama Basarabiei româneşti.

Romanul beneficiază de un contrapunct narativ bine structurat, care valorifică descrierea cu caracter epic propriu-

zis, notaţia lirică şi sentimentală cu o fină analiză a obsesiilor şi pasiunilor adolescentine, erotice în special, incursiunile sociografice cu date şi evenimente concrete, dezbaterile de idei (din anturajul profesorilor şi studenţilor), secvenţele tăiate pe viu de natură reportericească, "veristă", fişele de destine cu caracter de anchetă publicistică, culese atât din spaţiul moldovenesc, basarabean cât şi din cel siberian.

Toate aceste se articulează într-un fascinant love story ardent-romantic, dramatic şi tragic prin excelenţă. Basarabia apare ca o Vale a Plângerii, iar eroii (studenta basarabeancă Doina şi studentul din România Bogdan) ca nişte figuri de tragedie modernă, care caută contopirea sufletească şi o găsesc doar în îmbrăţişarea fatală din puhoiul apelor: "Două trupuri rămân încleştate în adânc, învălătucite în sârma ghimpată de la podul ruinat. Dispar acolo, pentru totdeauna. Somni uriaşi, cu dinţi de ace, dau târcoale locului, răzbind spre adâncitură. Pe apă plutesc mortăciuni de guzgani roşietici, de la hordughia înghiţită de torent. Dumnezeule, de ce-ai îngăduit una ca asta, exact în clipa când piere caracatiţa roşie, iar Moldova priveşte încrezătoare spre o geană de lumină? Lumina reînvierii..."

Prutul apare, pe fundalul acestor evenimente sentimentale tragice, ca un râu blestemat, peste care se lasă "o cortină de tăcere şi teamă", ca o limită existenţială insurmontabilă.

Zeul iubirii Eros, fiul Afroditei, pomenit în naraţiune, aruncă săgeţi cu adevărat otrăvite, antrenându-i pe cei doi tineri în vârtejul dragostei şi morţii.

Fantoma păsării libertăţii se proiectează romantic în spaţiul pitoresc binecuvântat de Dumnezeu al luncii Prutului: "Între piloni, e talvegul de graniţă. Albele păsări, suple şi sfioase, îşi etalează splendidul penaj imaculat. Să fie tot perechea din ziua precedentă? se întreabă Bogdan. Egretele, cuprinse într-un dans acrobatic, încalcă în neştire hotarul dintre două ţări. Tânărul pescar cu barbişon le invidiază pentru

libertatea de mişcare. Ar vrea să se poată preface în zburătoare şi să treacă dincolo prin văzduh. însă ceea ce-i permis păsării, nu-i permis omului, parafrazează el mental proverb latin: „Quod licet Iovi, non licet bovi."

Într-un evantai unic se adună destinele oamenilor înfrânţi de calvarul bolşevismului şi comunismului românesc, de ravagiile totalitarismului, de antrenarea în serviciile secrete, de drama deportării şi colectivizării, de procesul deznaţionalizării la care a fost supusă Basarabia. Documentarul cu prezenţa lui sensibilă de mărturie tulburătoare a situaţiilor-limită în care nimeresc eroii întregeşte mereu ficţionalul.

Scris în 1991 la o cumpănă a istoriei, romanul Moldova plânge e marcat de culoarea patetică a unei credinţe în mântuirea fiinţei Basarabiei.

Petre Got: Vocale celeste

Noul volum al lui Petre Got Vocale celeste (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001) este structural un cântec monodie adresat lui Dumnezeu, "Părintele lumii"., care identifică meditaţia existenţială revelării tainei existenţiale, una cu taina divină. Poetul e într-o postură naturală de gnostic care preamăreşte în tonalităţi litanice biblice creaţia divină infuzată în Univers, ideea "emanaţiei" şi credinţa în mântuire, totul desiaşurându-se ca o revelaţie pură, prin apropiere şi identificare progresivă cu miezul demiurgic al lucrurilor. Cunoaşte crezând şi crede cunoscând, între cunoaştere şi credinţă punându-se un semn de identitate absolută. Materialitatea grea, păstos conturată a psalmilor arghezieni, este eludată, autorul Vocalelor celeste apropiindu-se mai degrabă de spiritualismul eterat al lui Voiculescu. Sufletul poetului se vrea "foc domol", "foc înţelept", "ghem de foc" rostogolindu-se pe colină. O undă sympatetică pătrunde întreg volumul de Ia primul până la ultimul poem, scufundând totul în taină şi tăcere inefabilă, surdinizând, coborând şi rilualizând discursul poetic care e eminamente rugă, comunicare evlavioasă, adică cuminecare: "Nu plâng, nu mă zbat, nu strig, / Drumul nu-1 urc în resemnare. / M-ai trecut, slăvite, dincoace de Dig / Ca pe un val, ca pe o boare. // Apă şi sare, nerv şi os, / Scânteie, beznă, ură sau iubire / Vibrează-n mine dureros, / Lacrimi de îngeri prin rotire. // Nu mă mai satur.admirând / Bolta fixată în a stelelor cuie; / Tâmplele îmi sunt de argint, / Lăuntricul foc la cer vrea să suie" (Lăuntricul foc).

Este o subiacentă vrere de esenţă romantică (fiindcă şi marii romantici germani erau nişte mistici, nişte căutători de

hieroglife spirituale ale Dumnezeirii) de a cunoaşte "Viul Început", primii paşi ai lui porniţi prin lume (Monodie).

Sub aspect conceptual atestăm vrerea poetului de a da expresie limpede, naturală însuşi Logosului, rostirea poematică identificându-se rostirii lui Dumnezeu, făptura ubicuă universală, topită în bobul de rouă, în şoapta vântului, în raza soarelui. în "ghinda pădurilor nesfârşite", în jocul copiilor, dar - evident - şi în "sudoarea poemului", în minunea poetului că este. Poemul vine din prezenţa, singura reală, a lui Dumnezeu, din creaţia lui materializată în natură, panteizată adică, căci în rest totul este mimetism, convenţie, vis, creaţie pe margine de esenţă: "Un singur sens limpede-mi este: / Tu, Doamne, nu eşti o poveste, / Tu eşti, noi suntem doar un vis, / Un lung poem pe care nu-1 termini de scris" (Un lung poem).

Acteie fundamentale ale poetului sunt cele de euharistie şi de "plutire blândă" pe căile tainei spre Viul Început, "spre mântuire şi cerească odihnă". Se pare că Petre Got merge pe această undă monodică a cuminecării, împărtăşaniei. Or, apare îndată o fisură de ordin ontologic, o ruptură de tonalitate şi o transformare structurală. În discursul gnostic se insinuează tonalităţi de spovedanie neagră, "otrăvită", Logosul devenind un Anti-Logos, o revelaţie în negativ. Cuvântul nu mai este acum mijlocire directă, isusiacă, între Dumnezeu şi Poet, ci forţă iraţională, expresie a Infernului şi infernalizării lumiii. Unul iniţial se dezmembrează, "otrava, masca, răul" invadează universul, timpul a ajuns cancer, echilibrul s-a rupt şi Dumnezeu este ucis la orice pas. O nouă Golgotă se intaurează în lume: "Nu am unde să-mi odihnesc / Sufletul de-atâtea ori rănit. // Mă zbat, unicron treaz, sângerez, / Implor şi visez. // Cameleoni, hiene iar au izbucnit, /'Am ajuns în iadul din iad. // Peste răni deschise ploi de otravă cad / De la Apus la Răsărit. // Curge venin din inimi, îl aud / De la Nord la Sud. // Steaua oamenilor mai poate fi salvată, / Bunule, prea răbdătorule Tată?

// Mă-ncovoi sub dureri / Cum pe Golgota trupul lui Isus" (Cruce).

Versurile sunt puse în registru hamletian, în registrul verbului "a fi". Structura lumii s-a strâmbat de asemenea în sensul eroului shakespearian, spaţiile canceroase s-au înstăpânit în lume, "hidosul scenariu lumesc" înlocuieşte teatrul lumii, istoria şi geografia se rup ca şi casele, visele, Dumnezeul se îndepărtează, sufletul poetului devine şi mai păcătos, se simte "răstignit" şi probabilitatea mântuirii se agravează, conştiinţa alterităţii se acutizează ("Nu eşti al tău nici tu însuţi, / Te-aşteaptă Eternul Tăcut" - Repetiţie generală), un glas de cucuvea glăsuieşte sfârşitul, ca şi corbul lui Poe fatalul "Nevermore". Taina devine, în atari condiţii, taină a transfigurării şi poetul valorifică cu o deosebită forţă a transsubstanţializării registrul biblic al discursului psalmic: "Ca o centură de campion mă încinge durerea / Picioarele mele visează că aleargă / Pe mari stadioane ale veacului şi înving. // Mă mistui asemeni ciocârliei în colivie, / Mă chinui cum cerbul în al grădinii zoologice ţarc. // Sunt paltinul de pe culme lovit de fulger. / Vin îngeri, cântă, vorbesc, mă alintă. / Tăceţi, le zic, plecaţi! // Tristeţea mea este o taină nespusă; / Sufletul ce-l port, o grădină cu sori neştiuţi" (Taină). Tristeţea de cenuşă a imposibilităţii de mântuire, de comunicare cu Dumnezeu, a satanizării făpturii omeneşti este copleşitoare. Sufletul este bolnav, este pătruns de o "infernală", neagră boală", peste el se prăbuşeşte însuşi timpul cu planurile lui diabolice. Apare, fireşte, o viziune apocaliptică a ninsorii negre: "Ninsoare neagră, / Peste suflet, / Peste gând. // Te strecori nevăzut / Prin viforniţă, / A început, se pare, sfârşitul, / Auzi lumina plângând" (Ninsoare neagră).

Nota originală a noului volum al lui Petre Got constă în punerea într-o ecuaţie a angelicului şi satanicului, poetul operând cu multă naturaleţe atât cu vocalele propriu-zis celeste cât şi cu consonantele dure satanice pline de culorile

apocalipsei ("Părea că Tenebra / A pus stăpânire pe lume" - Analogie), de veninurile greţoase ale răului şi neantului, de scrâşnetele hienelor, de sunetele deşarte ale pustiului, de plânsul timpului (plâns bolnav, bacovian).

Revelatoare sunt nu atât poeziile ce merg pe monologic şi pe monocordic, ci pe dialecticul şi atât de existenţialul amestec al vieţii şi morţii, care acutizcază auzul şi văzul şi sensibilizează coardele sufletului angelic / demonic, transformând trăirile într-o "supratrăire". Aici e noul şi convingătorul Petre Got: "Văd prin intermediul Logosului. // Păduri celeste, izvoare, grădini, / Culori de nenumit. // Sunt în extaz, / Sunt în spaimă cumplită, / Moartea este viaţă, / Viaţa un prolog. // Slăvite, binecuvântează, Te rog, / Mugurii acestui gând" (Gând).

Liviu Damian : logosul ca ethos

Liviu Damian, poetul "inimii şi tunetului", al "mândriei şi răbdării", face parte din generaţia şaizeciştilor basarabeni. având toate însemnele unui luptător postlabişian cu inerţia, ale unui recuperator de întreg fiinţial naţional prin restabilirea punţilor sfărâmate - cu trecutul, cu valorile, cu firescul (organicul), cu "focul din verb" ce vine "de dincolo de ieri". Înarmat cu fulgere de Jupiter tonans, poetul oficiază - cu deosebită însufleţire, cu un patetism irezistibil - actul justiţiar de refacere a Întregului. De aceea, în poemul de mai mari proporţii Cavaleria de Lăpuşna Ştefan Vodă i se adresează lui Daniil Sihastrul: "Dar mă-ntreb, părinte, să răspund nu-s gata: / de-am primit întregul, să-l dăm cu bucata // celuia ce pruncii-n ieniceri ni-j schimbă. / ca să-şi uite neamul şi străbuna limbă? // Suflet ce se naşte în creştinătate / Să-l înveţe-n datini şi în cruce-a bate?".

Născut la 31 martie 1935 în Corlăteni-Bălţi (m. 20.VII1.1986), rămas fără ocrotirea tatălui său Ştefan, intelectual deportat în Siberia, tratat cu rezerve ideologice de demnitarii vremii, rănit de tot ce se întâmplă cu meleagurile natale înstrăinate şi hărăzite parcă pierderii rosturilor sfinte şi identităţii, adică neantizării, Liviu Damian este, înainte de toate un poet al destinului, de unde imperativul mândriei şi răbdării, al rezistenţei. Pathosul etic-existenţial este dominant în mai toate volumele sale de poezii (Darul fecioarei, 1963; Sunt verb, 1968; De-a baba oarba, 1972; Partea noastră de zbor, 1974; Mândrie şi răbdare, 1977; Altoi pe o tulpină vorbitoare, 1978; Salcâmul din prag, 1979: Inima şi tunetul, 1981; Coroana de umbră, 1982; Scrieri alese, vol. 1-2, 1985

şi Poezii şi poeme, 1986), poetul asociind în contrapunct candorile sufleteşti - căci doreşte să intoneze un cântec de suflet dominat de sinceritate totală - şi ardorile etice.

Faptul face ca filonul neoromantic, bazat pe cultul trăirii concrete, dar spiritualizate, însufleţite să se întreţese cu filonul expresionist, conturat prin trăiri tensionate, chemări şi îndemnuri care sugrumă meditaţia etică şi-i dă o tentă didacticistă. Avem de a face cu un moralist de secol 20, care caută să populeze şi zona jingăşiilor afective şi cea a misterului existenţial la care face mereu trimitere: "Dar mai întâi să treacă / le e dat prin suflet / acestor pâini / în care păsări cântă / şi bat izvoare / fără de-alinare / şi se frământă / o rostire sfântă" (Sufletul toamna...); „Nu se poate trăi în şabloane. / Nu se poate pune obloane / Între gândul ce vine de-afară / Şi suflarea ce stă în cămară" (Saltul din efemer); "Tot ce-i atins de laude dispare. / Am lăudat cetăţile - şi nu-s. / Păduri am lăudat cu disperare - / Pădurile de pe la noi s-au dus. // Încât mă tem să laud astă pâine / Şi apa de la gura altor miei, / Parfumul sfant al florilor de tei / Şi tot ce-n noi statornic mai rămâne. // Între cuvânt şi grele necuvinte / M-am rătăcit ca-n plase un strigoi - / Şi, sfâşiat, de-acolo iau aminte / La foametea de laudă din noi" (Sub laude).

Figura Poetului e centrală în poezia lui Liviu Damian, apărând ca simbol al ardorii etice care este invocat în scopuri purificatoare, înnobilatoare şi iluminătoare. El are nu doar misiunea mitică de a fi cântăreţ, rapsod (pindaric, orfic), ci şi rolul social, moral de a fi judecător etic.

Logosul implică, astfel, organic EthosuS şi Axiosui. Cuvântul, rostit sfânt, are şi menirea de a pune în lumină valoarea şi nonvaloarea, de a "ruşina conştiinţa colectivă", precum se spune în prefaţa la volumul Coroana de umbră. Această coroană de umbră (fie de rouă, de fulgere sau de idei) se cere împărţită cu cititorul, fără de care mesajul etic este irealizabil. Damian transformă mitopo(i)etica într-o

mitopo(i)etică, în care accentul case evident pe discursul esenţialmente etic (gnomic). Eminescu este "foc gânditor", "Astronautul", întrupătorul "dorului de-a se-ntoarce spre marele-nceput", suitorul "în slăvi cu plugul peste larmă", duh ("precum un dulce dor nemistuit pe rug de suferinţă"), Pindar este nu doar Poetul, ci şi Ciobanul, Prorocul, Nănaşul (de rude), Amnarul (ce bătea aspru răul). Stăpânul (plămadelor de imne nemurite), Divinul ("Pindar-divinul care de zei era poftit la masă"). Dosoftei îi sugerează imaginea poetului ca "hire de ogar în stele adulmecătoare". Stănescu este simbolizarea luptei cu imaginaţia ("El dezleagă mai mult decât se poate"). Melcul este identificat cu rapsodul din care în-soreşte şi dă fiinţă - în chip barbian - universul, trăind pe jumătate în casă, pe jumătate în cetate. Poetul se identifică verbului, "verbului matern, verdelui modern", care, dacă este minţit, provoacă intrarea în infern (Verb matern).

În chip încifrat "esopic", Liviu Damian cultivă o poetică a rezistenţei şi continuităţii, apelând la simbolurile rădăcinilor, salcâmului, cetăţii, codrului, dealului, fântânilor: "Rugaţi-vă pentru nemurirea salcâmului meu / poeţi cu lire înstelate / şi voi stejari de pe cetate / şi peşti ce fulgeraţi în heleşteu. // Că el curat răsărind din lut / prin trai sfinţindu-şi locul / la răi nu s-a vândut / spre a-şi spori norocul. // De căngile rădăcinilor sale / se mai ţin casele, dâmbul / Cum de norme morale - / Sufletul, blândul. // E aerul sfânt în lucrare. / II ară albinele, trezele. / Graiule - fulger şi floare - / pure ţi-s meterezele" (Salcâm în floare).

Poeziile sale sunt "construite" după principiul piramidei logice platoniciene cu adevărul esenţial în centru. Spiritul de opoziţie netă faţă de rău, absurd, cinismul de gheaţă, automatizare, găseşte o manifestare patetică. Themis fiind zeiţa protectoare a poetului. Umbra divinităţii greceşti stă în actele de conştiinţă ale poetului, în verdictele decise, în observaţia acidă instituită asupra propriului sine, în nestrămutarea voinţei,

în îndărătnicia ţărănească a dovezilor, în tratarea severă a "metehnelor omeneşti mari sau mici", în logica de fier a raţionării. în contrapunerea elementară a albului şi negrului, a spiritului şi sărăciei cu duhul, în cultul "statorniciei rădăcinilor de lut". Sub aspect ontologic, poezia lui Damian se colorează de un tremur generat de conştiinţa inevitabilităţii destinului. Poetul coboară mereu în planul existenţial al întrebărilor fundamentale, al "stării totale", al complexităţii care sfidează labişiana inerţie ("Îmbrăţişindu-vă gândirea / Şi cugetul să fie clar.../ Tot ce-i înscris pe seama noastră / Alături nu va fi să treacă: / Şi-aripa ce ne suie zborul / Şi-adâncul care ne îneacă"). Raţionalistă în fond, poezia lui Damian coboară adesea în registrul baladesc, imprimând concretului forţă vitală şi expresivitate. Dintre poemele de mare întindere, în care n-a evitat schematismul comun, se evidenţiază Melcul, axat pe cufundarea simuitană în propriul eu şi în lume, tensiunea dintre aceste "jumătăţi" configurând o lege a universului. Profund gnomic este poemul Cavaleria de Lăpuşna în care Ştefan cel Mare, Daniil Sihastru, codrenii, oştenii, cronicarii şi meşterii zugravi sau iconografi fac de fapt schimburi de îndemnuri morale atât de frecvente în toată poezia sa ("Tot ce-i atins de laudă dispare", "Trăim mari şi asfinţim tot mici", "Mai mult decât se ştie nu-i", "Deşi-am pierdut, tot am pierdut sperând").

Radu Cârneci; Eros, Logos, Ontos

Începuturile poetice ale lui Radu Cârneci stau sub semnul unei solarităţi de tip holderlinian, care, dincolo de faptul că este o convenţie a timpului, traduce o ardoare senzuală care va deveni o dimensiune esenţială a creaţiei sale, Prin urmare, trebuie să vedem în soare un topos circumscris organic unui univers al trăirilor ardente, existenţiale prin însăşi natura lor.

Din polivalenţa simbolică tradiţională a soarelui poetul alege atât semnificaţia de epifanie uraniană, de manifestare generală a viului, cât şi pe aceea de cunoaştere, de gnosis, el însemnând ochiul zeului suprem, spiritul universal, parte a Arborelui Lumii.

Fiind un element unificator, dătător de întreg bine orânduit, revelaţia soarelui prilejuieşte revelaţia unui univers idilic pus sub dominaţia unei sympateia absolute, totul comunicând sub semnul unităţii.

În mişcările universului este desluşită o „tainică oficiere": „Trupul meu intră în mişcarea Soarelui - privirile în mişcarea păsărilor / zborul mi se vrea de aer lung / şi mă-ndrept spre pădurile de piatră" (Tainice oficieri). Aşa se face că în tăcerea universală se mai aude „chemarea tragică a Mioriţei", în timp ce imnicul, elegiacul, litanicul, baladescul se întâlnesc în contrapunct - desluşindu-se formule de oraţie şi descântec.

Caracterul de ceremonial al discursului mitopo(i)etic se conturează limpede de pe acum. Mirii caută un „pat răcoros", orele dragostei sunt ca ploile verii („frenetice şi istovitoare"), pădurea e o „flacără toată", aerul e „o umbră roşie", zăpezile se îmbrăţişează într-o „pădure de sticlă zeiască". Este o acuitate a

simţurilor, un prag paroxistic al ardorii care presupune topirea şi con-topirea: „Aud tropotul mărunt al florilor / paşii ierburilor / aripele pădurilor pe zări" (Vers de mire). Solaritatea are forţă orfeică prin ea însăşi, devenind spontan cântec. Poetul „cântă dintr-un arbore" şi se simte unui dintre cei chemaţi în acest univers care pare un arbore de taină: „În cele patru vânturi şi între ele - noaptea se leagă de zi, ziua de noapte - rotindu-se planetă pentru mine / şi mă înseamnă să trec - iar el rămâne / şi sângele meu se vrea în setea lui neagră / şi mă simt dintre cei chemaţi..." (Arbore de taină).

O poezie deosebit de sugestivă va traduce şi complexitatea dorului, a dorului de dor, recurgând la simbolistica nocturnă a cucuvelei care vine să vorbească despre o cunoaştere dureroasă, „de noapte": „Cucuveaua cu pene roşii / cucuveaua cu pene verzi / cazi din lună peste dor / adu-i cerul dedesubt / pasăre cu ochi abrupt // O fereastră dreaptă, râde / strâmbă, o fereastră plânge / scade casa către zori / moare carnea de-amintire / şi fereastra intră-n mire... // O să cânte sânge-n vârf / o să plângă sânge-n vale / trupul meu ocol să fie - / intră-n ierburi stea şi moare / dorul ei de dor. / Şi doare" (Pasărea cu ochi abrupt).

Cu timpul - în Umbra femeii (1968); Grădină în formă de vis (1970); Cântarea cântărilor (1973); Heraldica iubirii (1975); Dorudor (1997) - dragostea îşi dezvăluie din ce în ce mai spectaculos şi totodată mai dureros, mai dramatic miezul ei de foc existenţial, foc negru care tensionează fiinţa, aruncând-o în neant: „De jertfa pas, şi-n templul tău pătrund - / e miez de vreme, şi-i tăcere foarte: / sămânţă e aici, de vis şi moarte / iar râul Lethe-alături e. Pe prund" (Sonet în templul tău). Conturul expresionist al versului se îngroaşă, îndemnurile blagiene de cufundare extatică în substratul păgân al trăirilor se reiterează cu o putere vulcanică: „iar sângele să cânte şi să joace / dezlănţuit de moartea lui, dincoace" (Sonet, înainte de dragoste). Apare un ciudat contrapunct al

intensificării/slăbirii, ai amplificării sunetelor / surdinizării lor, în același registru auzindu-se bătăi de clopote și șoaptele de taină, „vuietul blând", explozia de foc proiectată cosmic și implozia de lumină lină, de „gând de ploi, domol". Pe de o parte sunt invocate clopotele tunătoare: „Când clopotele-n frunze au să tune"' (Soneî de priveghi), „flăcările înalte, din aspre zăpezi" (Sonet, iarna), „cădelnițarea de sfere" (Sonet pentru mai târziu), hora cerului (Vârf de dor), zborul, „prelungul înot" (Noi doi); pe de altă parte, gândul pur „vibrând ca o vioară" (În noaptea mea ești pururea fecioară), „clinchetul azuriu între pocale" (Acum îți pun odăjdii triumfale" „unda dulce lung legănătoare" (Edenul meu de mugure și soare), „limba-n imn șoptit" și „izvorul subțire" (Mereu nestins, neprihănit).

Traducător excelent al lui Baudelaire și al Cântării Cântărilor, Radu Cârneci se pătrunde până în cele mai ascunse fibre ale sufletului de esența demonică și totodată de esența zeiască a dragostei. Eros, după cum se știe, ține de o simbolistică a unității contrariilor, de coincidentia oppositorum. Pornirea instinctuală spre Altul, ce trece printr-o complexitate de reacții senzoriale și spirituale, prin binomul Yang-Ying, prin acea cosmică împrăștiere de forțe ce tind să formeze totuși o ordine unică, o unitate, iubirea apare ca element antagonist și totodată armonizator. Săgețile din tolba lui Eros străpung și ele opusul sufletelor, unificându-ie.

Dragostea apare, așadar, ca o cunoaștere de sine a Ființei prin acel proces de revelații-șocuri, de conflicte dintre Eros și Psyche, adică dintre suflet și sentimentul iubirii ca atare. Pragul demonic și pragul zeiesc se întâlnesc în această cunoaștere, care e marcată atât de răzvrătirea păgână, ancestrală, carnală, de Centaur („Centaurii de piatră-n mine iar / Se răzvrătesc de sub tăceri și juguri - și carnea în aprinse tăvăluguri / mă chinuie cu spaimele-i, barbar" - In primăvară sângele dă muguri), cât și de actul purificării prin invocarea duhului divin

al iubirii („Iubito, să pătrundem în vasta catedrală / ca sub înaltul toamnei blând-luminat de zei / să-ngenunchem la tronul iubirii cu sfială / şi să uităm de oameni: de buni şi de mişei... (Iubito, să pătrundem în vasta catedrală).

Există, însă şi al treilea aspect al iubirii: este suferinţa ca proiecţie a miticei dureri a Iui Orfeu despărţit de Euridice: "În limpede de ochi bântuitoare / durere-a lui Orfeu neistovit / pe fruntea-i mândră aură-sudoare: / Euridice, fructul meu oprit..." (Edenul meu de mugure şi soare).

Radu Cârneci se impune ca unul dintre cei mai importanţi poeţi ai iubirii anume prin intuiţia conlucrării acestor trei aspecte: zeiescul, demonicul şi orficul, cel din urmă înţeles ca suferinţă produsă de desmembrarea unităţii îndrăgostiţilor şi ca înstăpânire, prin cântare, a delicatei zone a trăirilor erotice. Erosul este arhetip al întemeierii, al unirii lui animus cu anima, temei al Fiinţei, principiu universal al în-fiinţării: „„..da, alergăm uimiţi înspre idee: / bărbatul înnoindu-se-n femeie / când Ea în El îşi află năzuinţa / - ce alchimii le stoarce-atunci fiinţa / din care prunc se-arată: zeu ori zee! - / da, alergăm uimiţi înspre idee // ...oh, vine clipa să plecăm în fire / topindu-ne în cosmică topire / de elemente iar primordiale / rotind în vegetaţii triumfale / de liberate-n veşnică rotire: / oh, vine clipa să plecăm în fire..." (În cosmică topire).

Ca şi pentru Ovidiu, pentru Radu Cârneci rostirea iubirii, care ţine de divinitate, de adâncurile Fiinţei, este echivalentă cu rostirea Adevărului. Ea este realitatea supremă, ce atinge

În acest fel, Erosul se confundă cu Logosul, discursul erotic fiind totuna cu discursul poetic. Poezia este Iubire şi Iubirea este Poezie. Din această credinţă apare o superbă definiţie a actului liric: „esenţe sublimându-se-n esenţă - vis colorat în somnul transparenţă / tânjind în miezu-i spiralata formă / spre-a-nvrednici materia informă / iris veghind cea lainică prezenţă: / esenţe sublimându-se-n esenţă // (desăvârşire

în desăvârşire - frământ al meu, iubire de iubire / mereu mă subţiezi pân' la idee / precum frumosul intră-n orhidee - pisc irizând sublim apusul-mire: / desăvârşire în desăvârşire) // gând al Naturii ferm năzuitoare - fluid etern dinspre şi către Soare / distanţă măsurând cu ne-distanţe / precum speranţa însumând speranţe / fiinţa ta mă-nalţă şi mă doare - gând al Naturii ferm năzuitoare" (O definire a poeziei).

Poetul merge, deci, pe principiul general al iubirii de iubire, al dorului de dor, imaginând un fastuos epitalam cosmic în genul hemeneus-urilor greceşti şi feseenimus-urilor romane, utilizând întreaga poetică nupţială a Cântării cântărilor, pe care o transpune în cheie modernă, păstrându-i însă mijloacele senzual-spirituale. In acest scop, naturismul este trecut prin grila estetismului şi galanteriei cavalereşti, iar extazul sympatetic cosmicizat se contopeşte până la urmă cu Ideea abstractă de Iubire, cu un construct idilic şi idealist. Trăirea ardentă devine, astfel., nudă idealitate, mit, gând alunecător prin regnuri, tărâmuri, zone, toate acestea intens erogenizate. Elanurile nupţiale, odată puse în "funcţie", transformă ars amandi în ars poetica, înţeleasă ca ars combinatoria ce presupune un continuu contrapunct al variaţiilor, al alternării variantelor şi invariantelor într-o uriaşă construcţie barocă, manieristă. Manifestările sentimentului de iubire şi a tuturor atitudinilor şi reacţiilor psihologice faţă de el se formalizează, se instrumentează, se ritualizează. Fără-ndoială, există o intenţie vădită, la Radu Cârneci, de a obţine un mare Text, un Metatext al Iubirii. De aceea purcede la cuprinzătoare explorări alchimice, magice, la teatralizarea, chiar. Lumea c văzută ca teatru al iubirii, ca teatrum amandi mundum. În mod rilkean, este închipuit un imens pat conjugal al universului. Unduirea nupţială este surprinsă în construcţiile de coroane de sonete, în rondosonete şi glossonete, în oratorii şi oraţii concepute serial în cânturi.

Totul este cuprins într-un vârtej cosmic ameţitor, atrăgător de plinuri şi goluri, de miresme excitante, de sunete şi vuiete erogenizate, de lumini fragede, de "petale cu cercei", într-o îmbrăţişare demonică a cerului cu pământul: "...Ce vuiet se deşteaptă în pustie / şi se înalţă ca un stâlp de fum / semeţ spre cer din smirnă şi tămâie / miresme dând, înmiresmând un drum? Căci dacă-or arde chiar şi o pădure / de nalţi cypreşi n-ar îndrăzni aşa / ameţitor şi cu esenţe pure / pământ şi cer deodată-n miresma" (corul bărbaţilor din Cântul 3: Pe culmi de dor, din Cântarea cântărilor). Toată simbolistica arderii, mistuirii, supliciului şi frământării carnal-instinctuale - lumină, miresme, ploi-alinătoare, vânturi, zări încinse, aer sfânt, încendiat şi sunător, ninsori - sunt prezente într-o orchestraţie fină: "Frumoasa mea, sunt Soarele, mă iată! / Odorul meu ridică-te să vezi / cum iarna s-a topit şi ploaia beată / dansează peste fostele zăpezi. // Priveşte, frăgezind, cum râd spre tine / câmpiile şi viile-nflorind / şi-n roiuri turturele şi albine / se-ntrec iubind // În zare, marea cerul îşi sărută / albastre păsări se sărută-n zbor / şi pietrele în bucurie mută / Se auresc în proaspătul izvor. În crângul de smochini e mare nuntă / - esenţe de iubiri născând iubiri -/ odorul meu, te scoală, ziua-i sfântă / sosită-i clipa marii împliniri. // Din cuibul tău în stânca despicată / o, porumbiţa mea, soseşte-mi dar / de muzici şiroind mi te arată / mărgăritar // şi frunţii mele dăruind cunună / în dreapta mea strălucitoare stând / să-auzi cum cerul şi pământul sună / spre tine blând..." (Cântul 2, al mirelui: De muzici şiroind mi te arată, din Cântarea cântărilor); "...Vuiau în mine neştiute cânturi / lumini în sânge scăpărau lumini / dar în neprihănite aşternuturi - nu te aflai la pieptul meu suspin // Şi-aproape adormisem de-aşteptare / o, Domnul meu! Dar inima veghea / şi tresări, luceafărul de zare / când coborî la uşa mea. // Asemeni eşti c-un chiparos în ploaie / - ah, părul tău de rouă încărcat! - / iar genele-ţi de picuri se-ncovoaie / O, preafrumos, . atât visat" (Cântul 4, Tânguirea miresei). Culmea virtuozităţii

instrumentale a lui Radu Cârneci sunt sonetele, adevărate giuvaiere în care apar sub chip şlefuit şi bine potrivit toate marile motive şi simboluri mitopo(i)etice ale iubirii. Cităm sonetul-glossă final care încheie Coroana de sonete intitulată Triumful iubirii: "Iubirea-i viaţa fără de pieire / În armonii cu legănare pură / Născându-se pentru întreaga fire // Petală stând şi veşnică armură / Iubirea se-nveşmântă în Iubire / A duhului şi-a trupului măsură // Ca iarba nesecatele-i izvoare / Înnobilând şi stăpânind regină / Iubirea doar Iubirii se închină / De vremi şi legi mereu biruitoare // Precum tăcerea mângâie şi doare / Chip nevăzut în chipul de lumină / E vârf în dor şi vis în rădăcină / Iubirea este atotstăpânitoare!"

Dantescul adagiu "iubirea naşte sori şi stele" se codifică, iată, ca într-un principiu axial mitologic modern, în ideea de iubire, derivată din romanticul punct genetic prim: "...la început ideea de iubire / precum lumina aburea în fire / nelinişte vibrând în elemente / visând la bucuriile absente / chemând împreunări dorind a fire / la început ideea de iubire // (…) Iubirea-i axul cerurilor toate / în mari nuntiri cu muzici peste poate / un semn al ei şi lumi cu lumi se-adună: / idei dansează hăurile tună / stele-n ghirlande leagănă-se roate / iubirea-i axul cerurilor toate..." (din prolog la Heraldica iubirii).

Adâncimea veritabilă a viziunii vine în Pasărea de Cenuşă (1986) şi în special în amplele poeme Omul cu barca şi Jurământul în care Marele Tot, ce contopeşte iubirea şi iubirile capătă culoarea existenţială a Neantului. desacralizându-se. Pe ecranul cosmic al acestuia se proiectează acum omul-monstru aducător de moarte: "...Să rămânem cu morţii? Deasupra-i teroare: / câmpii otrăvite munţii de bombe / şi păsări cu aripi de sânge / neruşinate imnuri destrăbălării de cuget, alcoolul / arde-n cupe cât Himalaia, arde-n / gâtlejul omului-monstru, acolo deasupra / se fierbe sfârşitul fiinţei divine! / Să rămânem cu morţii?/..." (Omul cu barca). În

contratimp cu omul-monstru, poetul devine Omul cu barca, omul purtător de putere şi destin.

Marele Tot are acum şi o fascinaţie neagră, megativă, atingând demonicul, perechea plutitoare transformându-se într-o unitate de două singurătăţi ce se îndepărtează unul de altul: Euridice e pierdută de Orfeu în marele noian al Neantului, Cerul se transformă în "apocalips frumos izbânditor": "...Am semne dinspre Moarte: / se desrobesc nălucile-n văzduh / ca steaguri largi / desfăşurate ceţuri / şi Timpul-gâde îmi culege clipa / - când toate-s vii / şi sângele-i sonor - / ci nefiinţa-şi mugureşte aripa // Ah, unde eşti?" (Jurământul).

Viziunea asupra existenţei se întregeşte, aşadar, asociind Erosului şi Logosului, Ontosul, adică însăşi fiinţarea. Ars amandi se întreţese nu doar cu ars poetica, ci cu ars ontologica.

Radu Cârneci rămâne unul dintre cei mai reprezentativi poeţi români, care, dincolo de unele accidentale note idilice cerute de timp, impune o viziune adâncă asupra existenţei.

Andrei Strâmbeanu: arta contrapunctului

Andrei Strâmbeanu, care scrie pe parcursul vieţii sale de fapt o carte dând dovadă de o rarisimă zgârcenie a scrisului, trece drept un Ţuţea al literaturii. Teama de cuvântul scris nu trage după sine şi teama de cuvântul vorbit, căci Strâmbeanu este cunoscut ca un cazeur, ca un artist al cuvântului, al taifasului de cursă lungă - de cu zori şi până-n zori cu tot ce presupune acesta: dar al povestirii, înflorire şi împingere în grotesc, în absurd, zeflemisire şi şicanare cu înţepături şi luare în răspăr. Este indiscutabil un spirit caragialian, dotat cu facultatea naturală de a observa viciul, moftul, „miticismul" neantizării prin trăncăneală, prin vorbirea în dodii care duce la tautologie, la nonsens ionescian.

Andrei Strâmbeanu este cu adevărat un om al contrapunctului (denumirea volumului prezent este absolut potrivită cu felul lui de a fi).

Figura sa de boem, de cavaler medieval de Don Juan în viaţa privată se completează cu acea de cavaler ai adevărului, dreptăţii, în viaţa socială, de bun român, de cetăţean - adică al istoriei autentice şi de vorbitor-scriitor al limbii române. „Neseriosul" din mediul literar se asociază contrapunctic cu omul serios şi pătimaş al Cetăţii.

Încăpăţânarea de a spune lucrurilor pe nume, „verde în ochi", de a merge în răspăr cu convenienţele sociale, cu cursul dat, refuzul minciunii i-au determinat un destin singular de veşnic „demis": a fost mereu demis din funcţii pentru că s-a opus neadevărului şi a spus că „regele este gol", pentru că a înfruntat la orice pas regimul comunist şi imperiul sovietic ca

imperiu al răului. Printr-un astfel de comportament sfidător de norme abuzive impuse a fost un *disident.*

„Zurbagiul", supus cenzurii și amenințat mereu de securitate, făcea mai mult proză orală, disidentă în continuare. S-a transformat, în chip firesc, într-un risipitor darnic de energie verbală, într-un debitor crengian -- rabelaisian de întâmplări reale, cvasi-anecdotice de viață din Fântâna Albă. satul lui de baștină, de la Yalta, orașul amanților, din Chișinăul studențesc și al tinereții sale împânzită cu agenți (l-a și salvat pe agentul Vornicescu care în timpul unui seminar de dramaturgie de la Tiraspol uitase pistolul pe masa unde s-a chefuit și s-a discutat) și de aiurea.

Curios, această oralitate care constituie splendoarea și mizeria scrisului moldovenesc n-o găsim în proza sa în care apare ca un scriitor de chitanțe, de facturi „vânzare-cumpărare" în care domină datele esențiale, ceea ce există cu adevărat, ceea ce se întâmplă, nu comentariul și nu interpretarea. Strâmbeanu e un *verist* înclinat spre experiența de viață, nu spre experimentul scrisului. Credința sa este că întâmplările reale sunt superioare prin semnificația lor existențială intrinsecă întâmplărilor imaginare. El cultivă, de aceea, un epic pur pus la îndemână de însăși viața, cel mai mare constructor de întâmplări. Menirea scriitorului ar fi, astfel, acea de a transcrie cu insolitul, cu neprevăzutul ei destinai și cu dramatismul-tragicul ei de fond. Important. în actul scrisului, este nu multicolorul, „curcubeul" care se îndepărtează de esență, ci alb-negrul. Scriitorul preferă, prin urmare, desenul în cărbune, care readuce liniile contrapunctice fundamentale.

În plin contextul semănătorismului moșionologist, al pitorescului etnografist, al lirismului sentimental „moldovenesc", el scrie fără podoabe stilistice. Formula naturală se bazează pe descrierea nudă, neutră, comporta-mentistă sau chitanțistă, după cum am mai spus. Prozatorul este copleșit de grija de a pune punctul cât mai repede și de a schița

contrapunctic evenimentele. Vom cita finalul nuvelei *Mireasa,* care a dat şi denumirea primei şi unicei până acum culegeri de proze. E un final tragic ce survine după pierderea vieţii nefericite a Zinoviei rămasă calică, orfană şi suferindă după ce încercase să apuce sârmele de telegraf din căruţă, viaţă încheiată cu suicid, povestea celor şase fraţi şi surori, a tatălui ei care munceşte din greu pentru a-i cumpăra fiului său Anton o moară de vânt şi care trebuie să poarte şi povara altui fiu Nicanor, care luase parte la executarea evreilor, apoi istoria evreicei Golda, prietena Zinoviei, ascunsă de executare de una dintre surori, Vighea, şi îndrăgostită de Anton (dragoste gelozită de Nicanor, pe care îl preferă ca ginere Uşer, tatăl Goldei).

„In jurul raclei deschise şedeau în genunchi Vighea, Ana, Mărioara şi. Tatăl. Surorile înmormântau o soră de a lor şi, desigur, se înecau de plâns. Tatăl însă, o dată cu Zinovia, îngropa totul şi din cauza aceasta poate nici nu putea să plângă. 4 *edea pur şi simplu în genunchi, cu mâinile pline de bătături, rezemat de raclă şi se uita ţintă la faţa încă frumoasă a Zinoviei, acoperită cu un giulgi. În racla aceasta o îngropa a doua oară şi pe scumpa lui soţie Paraschiva; îngropa toate strădaniile sale; îngropa îndârjirea sa de a se ţine drept în faţa tuturor furtunilor; îngropa pământul strămoşesc, care acum nu i se părea deluros ca altădată, ci ghebos, desfigurat şi plin de dureri ca şi fiica sa; în racla aceasta se îngropa pe sine, care venise pe lume numai pentru suferinţă.*

El a ridicat giulgiul de pe faţa Zinoviei, a mângâiat-o pe obraji cu mâinile sale aspre, a sărutat-o pe frunte, apoi i-a sărutat amândouă mâinile.

Auzind bătăile înfundate, când groparii bat în ţinte capacul raclei cu coada hârleţului, tatăl izbucni în hohote de plâns. In jurul lui, stând în picioare, plângeau toţi ai casei şi, cine ştie, plângeau poate şi pentru că printre bătăile hârleţelor

se auzea tot mai aproape bătând tunurile războiului, de parcă ar fi bătut cuie mari şi în raclele lor".

Prozatorul deţine arta nuvelisticii clasice, adunând într-un mod tragic contrapunctic liniile destinelor unei întregi familii, marcate de război, de politică (deoarece casa lui Ion Dodu era ţintită să fie primărie şi-l aştepta Siberia la o posibilă reîntoarecere a ruşilor, deoarece era dependent dată fiind şi „dizertarea pe o noapte" a Sui Anton) şi de măria-sa Întâmplarea.

Cântec sălbatic şi *Troleibuzul nr. 18* sunt construcţii nuvelistice exemplare de situaţii, situaţii de viaţă cu semnificaţie existenţială.

Andrei Strâmbeanu este prin excelenţă (putem zice şi prin definiţie) *omul amânărilor.* Un complex al retardării, al "lenei" (după cum spune el însuşi) îi roade fiinţa, covârşind-o şi condamnând-o la tăcere. Zurbagiul şi scandalosul din viaţa publică de fapt e un taciturn lăuntric, un închis în cercul tăcerilor acumulate îndelung. Scriitorul oral, precum trece el în opinia celor cu care comunică (un oraiist uşor incomod şi duice terorizant) îl umbreşte parcă total pe scriitorul scris. Or, a venit - aşa cum se întâmplă în rânduiala lucrurilor - şi ceasul răzbunării acestui din urmă pe cel dintâi. Strâmbeanu se retrage tot mai des acasă, în faţa calculatorului, impunându-şi un regim al tăcerii necesar scrisului. Scrisului de calitate, fireşte. Scrisului construit, nu aceluia ce se aşterne precum o da Dumnezeu, *ad libitum,* căci nuvela, spre deosebire de povestirea aşternută ca o „poveste cu cocoşul roşu'" sau cu îndemnul reluat al „înşiră-te, mărgărite", care statuar se construieşte (ca şi dramaturgia, de altfel, despre care Caragiale zice că nu e literatură, ci arhitectură...)

Care o fi resortul tăcerii (al amânării - chiar şi acest volum i-a fost smuls cu forţa de editorul Anatolie Vidraşcu şi alţi prieteni care îl preţuiesc) scrisului aproape ciudat, pitoresc a lui Andrei Strâmbeanu? El ştie că literatura adevărată este

„mărturisire de păcate", precum zicea Negruzzi, nuvelistul nostru cel mai bun, mărturie a destinului. Iar o confesiune despre destin nu suferă nici o abatere de la adevăr. Aşa se întâmplă că „mincinosul" oral se teme cvasi-patologic de .„minciuna" scrisă. Literatura nu poate să fie decât minciună adevărată şi dracul pe care îl vede Ivan Karamazov este real, este autentic. Strâmbeanu ştie că nu poate să nu fie exact nici atunci când trebuie să vorbească de moartea tatălui său, pusă la cale de o amăgeală de a lui Stalin şi a comuniştilor stalinişti, care, neputând întoarce arma împotriva nemţilor, a dezertat din armata română şi s-a predat autorităţilor care au promis fals amnistierea. +tie, de asemenea, că nu poţi tăgădui adevărul despre foamete, deportări, despre limba română înstrăinată, ca şi fiinţa pe care o rosteşte.

De aceea în el au lucrat permanent două cenzuri: una externă, cea care i-a strangulat adevărul din scris şi cea lăuntrică, morală prin esenţă, care l-a torturat fizic şi care a. fost mai puternică decât prima. De aici vin amânările lui Strâmbeanu: din tema de a nu păcătui în faţa adevărului. Iată-i însă reconstituind adevărul mutilat, în felul în care zeiţa Isis adună membrele organismului mort, le uneşte şi le insuflă viaţă. Din amânările şi tăcerile acumulate răbufnesc, ca nişte rafale de adevăr, poeziile inspirate şi dense, parabolice, cu tâlc fiinţial, piesa despre tragedia omului prins în capcana amăgitoare a Leviathanului, a puterii ce-i mângâie trufia, dar îi pregăteşte şi moartea etică, dar şi fizică *(Consumatorul de onoruri* din „Viaţa Basarabiei", nr. 2, *2002)* şi acum nuvela reconstituită *Gândacul de Colorado.)*

Nuvela aduce dovada unui bun psiholog şi comporta-mentist, Autorul observă în *Gândacul de Colorado* gesturile (bunăoară felul în care ţine cu mâna buzunarul cu bani) şi descifrează mobilul lăuntric, acel ceva din umbra fiinţei care-1 determină şi care îl predetermină pe un om să se comporte într-un fel sau altul. Visul lui Nani Clătinici cu care gândacii se

transformă în icre roşii şi viceversa e cu adevărat unul kafkiano- gogolian, căci avariţia şi îndărătnicia ţărănească sunt paroxistice, sunt mereu la limită.

Andrei Strâmbeanu este, esenţialmente, un situaţionist, căci nu crede decât în rostul şi puterea situaţiei, în farmecul ei existenţial tragicomic, în care viaţa se îngână cu moartea. *Gândacul de Colorado* este o pagină veristă tulburătoare. Acest verism, acest neorealism este nud, exact, ca o chitanţă. Tuşele, zgârcit conturate dar sugestive, ne vorbesc despre sărăcie şi bogăţie, despre libertate (libertatea dragostei) şi penitenţă, despre stalinism, foamete şi deportări, despre aroganţa şi cameleonismul şefilor din raion, despre înălţarea (căci Nani e un inocent, e un adevărat creştin în pornirile lui lăuntrice) şi decăderea omului. Personajul e pus în situaţie, şi această punere e tragică, până la urmă, căci face, cum observa magistral încă în 1968 referitor la această nuvelă, la la un simpozion ţinut la Baku, marele scriitor turc Aziz Nesin, comerţ cu moartea în numele vieţii, deci poartă semnul marii literaturi. El îmbracă masca de „erou" - luptător cu imperialismul american, ca apoi să i se smulgă cu ajutorul „nacialnicilor" şi oamenilor de rând.

Cel mai important eveniment este că Andrei Strâmbeanu s-a întors la instrumentele sale şi, bineînţeles, la adevăr. Ca şi meşterul carc-şi pregăteşte îndelung uneltele sale tot potrivindu-le şi verificându-le fără a le întrebuinţa, pe ici pe colo se mai simte o neîndemânarc firească. Darul excepţional al construcţiei n-a dispărut şi toate lucrările sale beneficiază din plin de el, constituind în chip evident momentul Strâmbeanu în literatura română basarabeană, echivalent cu momentul adevărului.

Poeziile de inspiraţie marină sunt elegii în care poetul tematizează meditaţiile asupra trecerii, tristeţii, senzaţiei nimicului. Aceste senzaţii se cristalizează până la urmă în rânduri concentrate de glosă: / *Te uiiă-n urmă fără teamă, / Trecutul tău îţi aparţine. / Când viitorul nu te cheamă, /*

Veşmântul vechi te prinde bine. /Cu sufletul schimbat în pripă/ Vezi, profitorii te-or răpune. /Nu fi ridicol nici o clipă, / Tu fii ce eşti - un veac ce-apune. (Glosă)

„Timpul mi-a umblat prin manuscris"... Fxpresia trebuie luată ca o constatare elegiacă plină de semnificaţie destinală. Pe acest sentiment blagian al marii treceri poetul îşi înşiră ca nişte mărgele de diamant trăirile sale care lunecă sensibil în timp, în uitare şi amintire actualizată. Fiorul liric de aici se naşte din miezul de cenuşă a! tristeţii neîntoarcerii. *„Ah, ce cântec lumii aş fi zis!/ Timpul mi-a umblat prin manuscris ". (Dacă timpul).*

Accentele sociale nu lipsesc şi poetul vorbeşte despre tiranii care *„s-au pricopsit cu tricolorul (Acolo, la Palat)* sau despre faptul că: *„Deşi nu avem ţară, /Avem guvern, /Deşi nu avem deputaţi, /Avem Parlament. /Deşi nu avem legi, /Avem Constituţie, / Deşi nu avem duşmani, / Suntem ocupaţi. / Deşi nu avem nouri, / Umblăm plouaţi / (Deşi Cântec basarabean).* Nota pamfletară îi stă bine liricului dur care, român fiind a scris şi el /...o *carte, /Să nu fiu dus la ţintirim / Un anonim, / Ca şi Esop, ca şi Socrate... /*

Un comportament aparte îl formează baladele, realizările de vârf ale poetului: cea în care vorbeşte despre o Masă a Tăcerii neobrîncuşiană, cu *„doisprezece surdomuţi"*, care *„pe toţi îi cheamă Iuda"* şi care împart şi vând România Mare *(Baladă),* cea în care, aruncând monede în mare, vede că răsare o livadă cu pomi de metal care închipuie imperiile *(„o, câte imperii, / Tu, timp nisipos, ai spălat!/ Degeaba te lupţi cu poetul / Sunt cel mai etern împărat" (Copacii de metal)* şi balada cu adevărat antologică despre năvala veneticilor care scoteau bobui din gura şoarecilor, şi mâncau cu tot cu coajă oul de sub cloşcă şi care i-au luat mamei *„oiţele şi sufletul"*. Copilul, naiv, porneşte în căutarea oilor, ca şi ciobanul din legendă, dar dă de soldaţii beţi: *„gata să-l împuşte"* care frig pe frigare *„carne multă"*. Finalul excepţional conjugă realul cu fantasticul, lupii, simbol şi al vechimii noastre dacice, al

continuităţii istorice a fiinţei româineşti, sunt *„împuşcaţi în ceafă"* în timpul dezmăţului veneticilor şi poetul *„plânge de mila lor": /Strig în şoaptă oile./ Noi le-am dat nume de flori;/ Ne găsim pe întuneric,/ Le sărut ca pe surori.// Când era de turma speriată să le rup,/ Văd că orizontu-i presărat / cu ochi flămânzi de lup./ Oile se strâng ca pâsla-n jurul meu. / Eu de frică-adorm.../ +i am dormit somn greu.// Dimineaţa, pe la zori, mă scol./ Parcă văd un vis: oile m-au părăsit/ Ca pe-un stâlp la mijloc de ocol// Lupii, împietriţi, stârcesc pe-acelaşi loc./ Ca la mort mai pâlpâie o flacără pe foc./ Caut în zadar un rest de apă-ntr-o garafă.../ Urc târâş spre lupi şi văd că-s împuşcaţi în ceafa.// Vânt uscat de toamnă la urechi le geme./ Le-as închide ochii, dacă nu m-aş teme./ +ed ca la priveghi şi plâng de mila lor,/ Plâng, ca după oi, de mila lupilor./".*

Nici în poezie Andrei Strâmbeanu nu apelează la o recuzită tradiţională, la pachetul tematic comun poeziei româneşti (inclusiv celei basarabene) postbelice. Pe ici colo mai apare nostalgia de timp ruralist după vatră, după mamă. *„Fântâna Albă, leagăn cald, / În care mi-am jucat /Copilăria;/Acolo am crescut /La ţară,/ Sub joasa streaşină bătrână, /Pe pragul ros al uşii vechi,/Ce-mi scârţâie şi astăzi în urechi.../Cînd văd ţâţâni/Mâncate de rugină.../" (Răvaş din Chişinău)* şi trăiri sentimentale de album *„/Presimt, îmi spune inima, că s-ar putea / Să-mi curgă invers anii./ Mă simt îndrăgostit de vârsta mea / +i-ndrăgostiţii, toţi întineresc, sărmanii"/-* Presimţire; *„Surâzi în vis, te bizuieşli pe oameni /Cum păsările pe aripi se bizuiesc./ O, cât de mult cu florile te asemeni/Căci florile nu-ntreabă pentru ce-nfloresc"* - Asemănare - momente lirice pure. Andrei Strâmbeanu e un modern nativ. În poezie mergând pe construcţia epică, pe situaţia poetică - baladescă, parabolică, simbolico-alegorică. Aici nuvelistul îmbracă, de fapt, toga poetului, riguros croită, cu linii însă mai suple şi cu culori mai puţin aspre, mai vii. La mare repetă pe nisip procesul propriei înmormântări, dar se

aruncă în valuri ca să se spele de moarte (Repetiţie). La mare observă că-i multă tristeţe *(„+i alte atâtea încearcă să-mi spună/ Că tristeţea la mare-i minciună!/ Nisipul şi marea sunt toate ale tale, /Ale tale-s şi luntrele goale./ Dă drumul la pânze şi vântul/ Va-ncinge cu tine pământul.// +i valuri s-or sparge cu-o mie de feţe.../ +i totuşi, de unde la mare atâta tristeţe?"/ (Smălţuitele spaţii de mare).*

Transferul romantic baladesc, de esenţă creştină în fond, de la plânsul *„de mila oilor"* la plânsul *„de mila lupilor"* potenţează semnificaţia tragică a groazei.

Dramaturgul Andrei Strâmbeanu are darul construcţiei situaţiei dramatice (după părerea lui Caragiale, dramaturgia nu e literatură, ci arhitectură), al replicii, mişcării evenimenţiale şi reliefării caracterelor. Autorul pieselor *Căţeluşul zburător, Armăsarul cu dinţi de aur, Consumatorul de onoruri* nu *narează,* ca majoritatea dramaturgilor basarabeni postbelici, veniţi din proză, ci anume construieşte şi valorifică măiestrit *dialogul. Minodora,* montată de Ion Ungureanu pe scena faimosului, în epocă, teatru *Luceafărul* şi interzisă ca dăunătoare ideologic, pune problema *idealului* şi a felului diferit de a-l înţelege de diferite generaţii. Tema obsedantă a dramaturgului este neantizarea fiinţei în contextul unor realităţi sociale şi morale bolnave, răvăşite de vicii, ambiţii groteşti, de monştri ai răului în postura lor de dictatori *(Clopotul care şi-a înghiţit limba),* de consumatori de onorarii din piesa cu acelaşi nume, preşedinţi de colhozuri *{Armăsarul cu dinţi de aur,* în care ţăranul Solomonescu vrea să iasă din gospodăria colectivă dar e omorât de Ahmed, calul dresat pentru distracţie al preşedintelui, dezvăţat să muncească şi formând cu acesta un cuplu zoomorf ce semnifică sălbătăcirea morală).

In aceste piese este bine conturat *cercul tragic al puterii,* care distruge personalitatea omului, îl împinge în zona amoralului.

În poezie, în proză, în dramaturgie, Andrei Strâmbeanu e un constructor de viaţă trăită în chiar registrele ei dramatice, tragice şi sublime.

Mihai CIMPOI, *Andrei Strâmbeanu între punct şi contrapunct*. 28 august 2003.

Poezia „tranzitivului" (Eugenia Bulat)

Cunoscuta poetă şi îndrumătoare a tinerelor talente basarabene, care redactează şi revista *Clipa Siderală,* ne propune un nou volum de versuri ce constituie adevărate mărturii lirice ale unui suflet neoromantic, setos de cunoaştere de sine şi de lume. Oscilând între vis şi real, între "polenul de vis" şi "consumul imediat", ea se vrea "un arbitru nebun", un apărător al candorii, spontaneităţii şi castităţii, al modelelor sfinţeniei. În mod firesc apare ardoarea etică, disponibilitatea pentru lupta cu inerţia, "moleşeala", "coagularea", cu bolile morale, cu somnul care "e tot o moarte" *(Somnul),* cu neştirea, cu ceea ce autoarea numeşte devierea de la *centru.*

Versurile se axează pe nişte stări tensionate în mod expresionist care se concretizează în ţipete, proteste, în nişte ascuţişuri fiziologice ce alertează, obsedează, nelinişteso: "Ca într-un vis de groază, / Cioran ţipă disperat - şi-ncearcă să mă smulgă - realităţii. / Vezuviul lânced - mă prinde continuu / şi eu delirez / salvând zilnic, / aproape accidental, / memoria adevăratei / temperaturi" *(Apocalipsa sangvinică).*

Acest titlu, *Apocalipsă sangvinică,* nu este întâmplător, sugerând o permanentă teroare a realului anormal, bolnav, "apocaliptic". Totul e împins la limită, totul ia chip de lucru aflat într-o zonă de tranzit. *Tranzitoriul* sfâşie fiinţa, o pune sub semnul angoasei: "Atât nu pot înţelege / copiii mei: / de ce fug alertată / înaintea zilelor, / ce caut mereu speriată, / şi ce tren aştept, / îngrozită mereu, / mereu sclipuindu-mi viaţa - / bagaj indiscret/ răvăşit pe un peron / între Ţară şi Est" *(Peron de tranzit).* Viaţa ia, în această viziune apocaliptic-sangvină, forma de "goană după orizont", de "goană a instinctelor" şi de "foame a celulelor" *(Optică 2).*

Versul onsuşi este instantaneu, obţinond contur de sentinţr de glosr, de notaţie fugarr, impulsivr, sentimental-dramaticr. Sunt oncadrate intertextual chiar ronduri sentenţioase eminesciene ("Toate-s praf, / lumea-i cum este / şi ca donsa / suntem noi" - *Sincopz).*

Nu lipsesc nici versurile gingaşe, feminine, refuzond sincopa şi modelondu-se dupr fluidul sufletesc: "'Femeile purtrtoare de copil, / Rotundul tru miracol e şi tainr, / Suav şi tandru ca şi-acest april, / Dezlrnţuit on verde - crudul hainei" *(Taina rodirii).* Elogiul feminitrţii readuce versul on albia cursului normal, cald - uman, onsufleţit, zeiesc: "Mr topii subit / on ultimul fulg / la sonul de lapte ai ierbii / şi-n zvocnetul sevei / ţoşnii spre onalturi / pe roul etern onnoit / an de an" *(Exod vegetal).*

Simţirea se vegetalizeazr, caprtr caracter naturistic, se frrgezeşte sub imboldu! primrvrratecilor impulsuri senzoriale. Poeta se simte chiar *mielul lui Dumnezeu.* Aceastr undr a suavitrţii şi tandreţei materne, onsoţitr de o notr misticr, o grsim on *Florii la Sfonta Teodora, Paştele Blajinilor, Icoanz de Mart, Crzciun pe stil vechi la Chişinzu, Eclipsa, Prin Tine, Botez, Pruncii de la Costişa, Lemn, Certitudine.*

Femeia nu apare, on versurile Eugeniei Bulat, doar ca simbol al frumuseţii, continuitrţii şi "rodirii"; ea este o fiinţr vulnerabilr a imediatului şi senzualitrţii, dar onnobilatr de o aurr romanticr: "Trriesc plutirea / spre-un albastru mal / ontr-o ciudatr stare / de repaos, / Cond pe adoncul / ultimului val / Fiinţa-mi se desprinde-oncet / de haos" *{Exod spre liman).*

Poeta vorbeşte patetic, pe un ton justiţiar, revendicativ despre condiţia femeii.

Oscilond ontre extremele trririi, ontre candoare şi tensiune existenţialr, ceea ce dicteazr cultivarea deopotrivr a notaţiei lirice şi sentinţei morale, Eugenia Bulat este poeta exodului floral care sfideazr neantul: "şi tot mai mult / mi-e dor de flori... / Am onceput / sr le onţeleg".

Vitalie Tulnic, pelerinul neoromantic

Vitalie Tulnic (Manolescu), care a ombrrcat o neschimbatr mantie de neoromantic ce ascundea un etern copil al firii, se afirmr on poezie odatr cu generația lui Labiș-Vieru, pe unda unui lirism al candorii și puritrții. Nrscut la 9 martie 1931 on comuna Enichioi-Ismail, se stabilește on Basarabia dupr ce terminr, on 1951, școala de Literaturr "Mihai Eminescu" din București. Rezistr procesului necesar de readaptare la contextul social și cultural basarabean, marcat de un adevrrat exil interior, datoritr structurii sale sufletești esențialmente ingenui (prin urmare pur lirice) și perioadei "dezghețului hrușciovist", cond oși publicr primele plachete de versuri *Trezirea viorilor,* 1963 și *Drum de deschis,* 1966, urmate de volumele *Dor de cuvinte,* 1971, *Culori și anotimpuri,* 1974, *Ultima frunzr,* 1976. A fost redactor și colaborator la gazeta *Tinerimea Moldovei* și revista *Moldova,* unde susține o rubricr permanentr de publicisticr literar-culturalr. Moare, cu un acut sentiment al neadaptrrii, la 3 decembrie 1973, la Chișinru, deplons de colegii de generație și de cenacliștii pe care i-a sprijinit.

Foarte puțin afectat de tematica ocazional-calendaristicr ce domina poezia și poetica din acea perioadr, Vitalie Tulnic oși ontemeiazr cu un instrumentar subtil adecvat și - pe ici colo -cu *topoii* binecunoscuți ai romantismului "clasic" - un univers al *albului,* ca onsemn al candorii infantile cu poveștile, legendele și colindele ei, al maternitrții protectoare (imaginea mamei și maternitrții e invocatr cu putere persuasivr, ca și on cazul iui Grigore Vieru), al puritrții sufletești și morale. Ingenuitatea liricr de tip Esenin și Lorca e cultivata

programatic, poetul basarabean fiind un organ al naturii, un cântăreţ al stihiilor, mişcărilor fireşti ale acesteia, al minunilor ce se ascund în şoaptele frunzelor, clipocitul stelelor, murmurul izvoarelor, în muzica viorilor ce se trezesc în lemnul "stejarilor fremătători". Poeziile sale îşi propun să transcrie spectacolele feerice ale naturii, tablourile naturiste, care se colorează psihic, fiind de fapt nişte peisaje ale sufletului, nişte stări interioare proiectate în cadre peisagistice. E o acţiune perseverentă de exorcizare animistă prin invocaţii ritualice (către ploaie, către cer, ninsori) şi prin îndemnuri hedoniste: "Iubiţi ninsoarea curată / peste grădini scuturată / şi veţi vedea, peste noapte, / minunile merelor coapte. // Iubiţi limpezimea de ape, / în care vin cerbi să se adape, / şi veţi culege din ele / un abur subţire de stele. // Iubiţi înserarea cernută / din stea ce cu stea se sărută / şi veţi simţi cum vibrează / o strună fierbinte de rază. // Iubiţi zborul păsării rare, / Ce-şi moaie aripile în soare, / şi veţi avea în privire / un zvâcnet de aripă subţire. / Iubiţi dimineaţa senină, / când ram înspre ram se înclină, / să ningă petale albastre / pe șesul iubirilor noastre!" *(Iubirile noastre).*

Poetul caligrafiază cu pastă fină, înmuiată în rouă matinală, în pacea sfântă a dimineţilor şi serilor, în tăcerile "feerice" ale pădurilor, momentele de *trezire,* de înfiorare, de înseninare, de înfiripare discretă a viselor: uşa lui, asemenea unei cărţi deschise, "are gânduri / şi foşnet fierbinte de vise" (*Uşa),* iar stejarii, copleşiţi şi ei de visul de a vedea viaţa mai de aproape (acesta-i gestul liric arhetipal, la Tulnic, trezirea viului în elementele naturii şi în Sufletul uman), se transformă în viori asemenea "corăbiilor mari şi albe": "Când s-au născut pădurile - / Lăute nu erau, / Iar stelele - prea reci şi prea departe. / Catarge verzi smerite îngenuncheau / Sub mări albastre, mări fără de moarte... / Apoi / Se încumetară stejari fremătători / Ca să coboare munţii / Şi viaţa - / S-o vadă mai de aproape. / Şi au priceput căruntii / Că întrânşii zac viori, / Corăbii mari şi albe / Ce pot să înfrunte apa..." *(Trezirea viorilor).*

Întreaga poezie a lui Vitalie Tulnic se pune sub semnul suveran al *albului* inocenţei sufleteşti şi curăţeniei morale; e un alb primordial de dinainte de păcat, ca un principiu matricial al neprihănirii la care el revine mereu prin diferite izomorfisme, precum *albe dimineţi, ghioceii stelelor strălucitor de albe, pânze albe, ora laptelui, albe flori de tei, somnul mereu alb şi curat, drumuri albe, plicuri albe. Albul* şi-l vrea - printr-un firesc transfer ontologic - şi principiu structurant al poeziei şi po(i)eticii sale, autorul *Trezirii viorilor* vorbind despre "obrazul alb" al foii de hârtie.

Ceea ce i-a reuşit în bună măsură, lirismul său fiind reprezentativ pentru acel val al imaculării etice şi estetice, care venea în context basarabean pe urmele proaspete ale "zăpezilor" lui Nicolae Labiş, colegul său de Şcoală de Literatură.

"Meteorogonia" Stelianei Grama

În noua sa carte de versuri - *Rezervaţia de meteoriţi* - (debutul, intitulat *Tratat de tanalofobie,* a apărut la Editura "Univers Enciclopedic" din Bucureşti în 1996), Steliana Grama îşi propune să (re)creeze un univers â rebours din vestigii, semne şi simboluri pietrificate, zei, eroi, faraoni şi cuceritori ai lumii mumificaţi, din fantome şi umbre, recurgând la mijloacele expresionismului de început de secol sau ale poeziei "obiective" americane- E o viziune colorată în gri şi negru a Lumii c Muzeu, de unde încercarea stăruitoare de a face un inventar a ceea ce autoarea denumeşte "CIVILIZATOR"' -adevărat depozit de lucruri şi oameni "fosilizaţi"' - din care nu lipsesc dinozaurii, mamuţii, Suveranii Regatului Subpământcan (Osiris, Hades, Scaraoţchi & Co.), Evele, Giocondele, Gorgonclc. Teatru! Experimental al Morţii, Arhiva Viermilor de Mătase, Cerşetorii Universului şi Imperiul Gheţarilor, Olimpul.

Neajungându-i, evident, mijloace expresive pentru a configura un asemenea non-univers amorf, pleistocenic, glacial, fantomatic şi reducând meditaţia de ordin existenţial la grimase ironice, poeta se dedă şi unor meditaţii mai sentimentale, feminine, identificându-se unui meteorit călător prin univers, marcat de singurătate cosmică, ceea ce imprimă o notă de firesc versurilor sale. Materia informă se sensibilizează şi devine gingaşă, prin aceste acţiuni blajine de resacralizare:

"Îngheţaţi de bârfele pădurii,
Ne întindem umbrele crengilor spre cer, după o lacrimă."

("Hai să înflorim!",

"Remember:
În noaptea inocenţei,
Dincolo de Calea Lactee,
Ne va aştepta ziguratul agonic!"
("Miss Quasar").

Ferment activ al vieţii noastre culturale, poetă de viziuni dure, pământeano-cosmice "exotice", Steliana Grama e la ora promisiunilor ce încep deja a se realiza. În *Pubela din Calea Lactee* lirica Stelianei Grama capătă o tentă expresionistă, poeta făcând nişte deschideri neoromantice în spaţii visate, idealiste ei, jucându-se manierist cu cuvintele şi cu ideile în cheie postmodernă. "Jungla hămesită de istorii" se proiectează pe întregul univers care e mai degrabă o Galaxie a Sorţii, împărţită în două de o Cale Lactee "cu visuri terfelite şi amintiri vulgare". Edenul e doar o amintire. Universul devenind un Infern de proporţii cosmice. Întrebarea hamletiană."A fi sau a nu fi?" e pusă iarăşi eternităţii. Teatralizarea Universului e identică cu infernalizarea. Chiar şi tânărul inocent e dominat de un înger decăzut sau de Sforarul Cupidon. "Actorii" lumii se plimbă bezmetici pe străzi.

Cultivând forma exactă a rondelului, vădit înclinată spre artificiu, nu spre natural, poeta concepe, evident, poezia ca o ars combinatoria.

Copilul teribil şi disciplina mondială (Nicolae Esinencu)

Primul lucru, cert care se poate spune despre Nicolae Esinencu. personajul nelipsit al vieţii noastre şi - am zice - al scenei noastre literare de pe la 1968 încoace, este că se înfăţişează ca un om foarte dăruit, un spontan parcă făcut numai din gesturi şi un actor abil care, pe lângă capacitatea de a trăi adânc şi sincer, fără transfigurări şi travestiuri, mai are şi harul de a scoate şi a mânui panglici multicolore şi a se juca (şi a ne de-juca) atâta cât îi place şi precum îi place.

Este un personaj spectaculos, în sens că se dă mereu în spectacol, atrăgându-i cu o uimitoare putere de seducţie şi pe alţii, astfel încât cei care îi cunosc partea spectaculară a comportamentului său de toate zilele - stâlp de cafenea, incendiator şi provocator de discuţii, care de fapt sunt nişte monologuri â tiroir, în foileton de parcă scoale *matrioşcă* din *matrioşcă,* eliberator de fire critice sau laudative mereu la limită, radicale, povestitor "naturalist" cu sincerităţi fără pierdea şi expresii tari - sunt dispuşi să-l confunde cu scriitorul din numeroasele cărţi.

Se înşală, fireşte. Sub masca actoricească pe care o afişează e un fond de omenie, o candoare infantilă, o deschidere vie şi plină de dragoste spre lume. Căci conştiinţa că el e al lumii şi lumea este a lui care duce la identitatea Ey sunt lumea desfiinţează pragurile, obstacolele, opreliştile. Totul se petrece, la el, sub semnul lumii ca teatru (şi, bineînţeles, al teatrului ca lume, ziceţi cum vă vine la socoteală). Farmecul lui Esinencu - poetul prozatorul, dramaturgul, cineastul, scriitorul

"oral" - constă în faptul că el joacă însuşi jocul lumii şi arlechinul şi arlechinescul dintr-însul se revelă ca om al lumii şi ca omenesc.

Asta explică totul în scrisul lui şi în comportamentul lui ca "personaj" pitoresc al vieţii cotidiene.

Arlechinul, figurantul scenei italiene îmbrăcat cu o haină din petice multicolore şi "înarmat" cu o sabie de lemn, semn că nu e în stare de nimic, ia. la Esinencu. înfăţişare de personaj principal, dtnamic şi marcat de tnsăşi starea agitată şi tensionată a lumii de azi, "înarmat" cu un tun de lemn, singurul mijloc naiv cu care se poate apăra de ororile istoriei. Naivitatea, ingenuitatea firii, predispoziţia copilărească de a spune adevărul ("regele e gol!"), ironia şi autoironia, "nebunia" don-quijotescă, vorbirea în doi peri (ambiguă în sens modern, ludică în sens postmodern) este o armă eficientă împotriva acţiunilor neantizatoare ale timpului, împotriva "absurdului" lumii, este un mod de a fi, adică - mai simplu zis - de a vieţui şi a supravieţui (căci astfel se pune problema în zilele noastre).

Nicolae Esinencu mânuieşte această armă cu strălucire.

E arma spirituală şi morală a Copilului teribil, care pe lângă naivitate are şi înţelepciune, pe lângă spontaneitate are dexteritate, pe lângă capacitatea de a mima este dotat cu darul trăirii sincere şi adânci, pe lângă mască îmbracă o pelerină de romantic tăbăcită de vânturi sau o cămaşă înrourată de copil.

Căci aşa-i copilul teribil: este format şi modelat din paradoxuri, din contraste. Spune adevărul din naivitate, este deschis, direct, sincer, credul, simplu - toate acestea frizând excesul, limita - dar şi ciudat la culme, teatral, îndrăzneţ la vorbă, impertinent chiar, abuziv, iscoditor şi provocator.

Or, acest amalgam de trăsături îl face complex şi adânc, prin toate acţiunile şi gesturile sale determinându-ne să înţelegem lumea şi să ne înţelegem pe noi, să intuim şi să percepem esenţialul în ea şi în noi. El ne dă pur şi simplu cu obrazul în grămada de sensuri şi nonsensuri ale existenţei, ne

amintește ceea ce uităm, ne aduce aminte că suntem între naștere și moarte, între cer și pământ că suntem în trecere și întru trecere, suntem sub acțiunea timpului și destinului, că există o ordine a lucrurilor și o (in)disciplină mondială.

Astfel, ne atrage atenția că plutim, iar cineva face valuri ca să nu mai ajungem la maluri, că "viitorul viitorului -trecutul", că din punct de vedere "filosofic" "oriunde dau - dau peste mine", că fiecare își deapănă ghemușorul lui, însuși globul fiind un ghem de ață (Politică), că printre frunzele măturate e "și o frunză din viața ta", că fugim înaintea sau în urma glonțului, că am putea răsfoi cărțile "ca pe femei" (Sex), că moldoveanul "cum vede pe undeva un jug, vâră capul" (Moldoveanul), integrarea nu-i decât meșteșugul de a pătrunde fundamental în visul femeii, că am putea măsura zborul femeilor iubite cu respirația noastră...

Copilul teribil zâmbește șiret, visează, strigă, plânge și râde cu sensurile încurcate ale râsului-plânsului nostru românesc, ne trage de mânecă, dar reușește prin aceste gesturi ciudate să ne coboare în câte-o situație națională ca acea din Cu mortul în spate, sau din Un moldovean la închisoare, sau din Gruzia, sau într-o situație curat supranațională, universală, cu adevărat existențială ca cea din excepționalul poem Neantul: "Neantul e groapa în care / Nu poți coborî. // În neant poți sări / Sau să fii aruncat. // Neantul n-are fund, / Neantul n-are uși- / Pe unde intri / Nu mai ieși. / Poți răcni / Că tot n-are cine / Te aude. // În neant te poți ține / Doar de păr / Sau de fundul pantalonilor".

Cu astfel de mijloace învârstate, menținute în registru grav și totodată ironic, în lungi discursuri narative, preponderent epice sau în scurte (ultrascurte!) poeme parabolice, eliptice, în cheie sentimental-ironică, Nicolae Esinencu se impune ca o prezență vie, originală în cadrul literelor noastre, pe care le-a descătușat de rigiditate.

Parte şi întreg
(Galina Furdui)

Poezia din ultimul timp a Galinei Furdui se axează pe o voinţă susţinută de a repune părţile dezmembrate sub semnul întregului. "Suntem cu toţii un postscriptum. Parte Ce de întreg prealesne se desparte", spunea poeta în ÎNTOARCERE ÎN MARELE VOLUM (Bucureşti, Ed. Gnosis, 1998). Odată produsă, această fisură fenomenologică între parte şi întreg, este căutată soluţia regeneratoare, mîntuitoare, căci de o mîntuire în sens religios-creştin este vorba.

Începutul s-a înstrăinat, s-a îndepărtat în sens invers: "Ce fac?
Mi-ncinge tîmpla, depărtîndu-mă, o goană / Şi... atunci, la început, lîngă icoană // Eram cu toţii un întreg ce nu se-mparte".

Dezagregarea întregului în părţi naşte un proces de sfîşiere a conştiinţei, care e marcată profund de actul risipirii sensului central din miezul însuşi al universului şi atunci începe orbecăirea prin sfera tainei, a semnelor care o ascund. Citatui din Malraux, pus la sfîrşitul cărţii, explică această derivă a cunoaşterii: "Totul e semn. A merge de la semn la realitate semnificată înseamnă să adînceşti lumea. Să mergi către Dumnezeu".

Poeta nu face decît să parcurgă acest itinerar mistic, înălţînd liturgic rugăciuni şi invocaţii - către ea însăşi, adică sinele profund, către fiul decedat, către oameni, către

Dumnezeu şi maica Maria şi să desprindă mesajele tainice semnificate în elementele reale - în lacrimă, flori, lumină. tăcere. Poeta este, în aceste monologuri psalmice, chemare şi îndemn este cea care vede ca şi Iosif, Steaua Făgăduinţei, este cea rănită ce are viziunea uşii închise de Pilat sau a lui Iuda, în urma căruia s-a rupt creanga, este sentinţa preatristă a propriului nume, este "crucifixul din fiu, aplecat peste hău", este însăşi întruchiparea sacrei Tăceri "rupînd-aruncînd, rupînd-aruneînd din pieptu-mi / Durerea": "Picură stropi grei din Cruce. De sînge Lumina. / îngerul meu, ia Lumina / De mînă. // plînge-o şi-p cîntă. Adu-o aproape. / Să-i spălăm rănile. / Rănilc-pleoape. // Sunt maica acestui băiat răstignit. / Prin, voi oameni, prin voi şi Crucea Lui / Sunt: // Strigăt ce leagă Cer de Pămînt. / Rugă nescrisă / Şi Sfîntul Cuvînt...".

Despicarea în două a Universului poeta o ilustrează prin cuvintele evanghelistului Matei: "Şi iată perdeaua Templului s-a rupt în două de sus pînă jos, pămîntul s-a cutremurat, stîncile s-au despicat" (Matei 27, 51). Suferinţa închide sufletul poetei într-un cerc îngust, în care se intensifică conştiinţa pedepsei, a goluliu, al "fărîmei", "chintesenţei" şi "paradoxului": "Sunt legătura şi dezlegarea. / Crunta pedeapsă / Şi Sfînta iertare. // Sunt golul din gîtul uscat al trunchiului / Şi, învingător, strigătul / Pruncului. / Intre spiţe moderne rotind vertiginos, / Fărîmă sunt. Repeteu. Chitesenţă. / Şi paradox." ("Da. da. sunt aruncată...).

Ne se întîmplă în construirea unor astfel de viziuni cu ajutorul topai-lor religioşi? Semnele tainei divine se înmulţesc, Cerul ia înfăţişare de templu, în care multă lume nu ajunge la semnul care se coboară pe scara sufletelor urcînd a lui Iacov. Se apelează - acum - la soluţia creştinească a mîntuirii prin suferinţă, prin care risipirea sufletească este anihilată, pivotul

apărînd chiar în cercul durerii: "Sunt nimeni. Nimic. Şi sunt Totul. / Sunt cerul ce-ncercuie. Dar şi Pivotul. // Tăcerea ce nu poate fi dezlegată. / Cuvîntul văzut de mai mulţi / Dintr-o dată".

Sensul mîntuitor vine în însăşi rugăciunea ce devine cîntec cathartic: "Nu plîng. Eternul nimic cutez să-l înving. / Palidă-aşa, sunt durerea cîntînd, / Durerea-nflorind... // Înot. Un braţ, celălaltul, un gînd, celălaltul, / Vâslesc înainte. Unde-i malul? / Înaltul... / Şi vântul, şi vântul cumplit precum bate, / Să se înţeleagă pe sine / Cum poate? // Strivite, ocrotite, nicicînd împăcate, // Ţes pânze-cuvinte prin noaptea fierbinte -/ Vâslesc înainte // Spre care carate? / Spre care / Departe?".

Contopirea unor stări contradictorii este binecunoscută în poezia de inspiraţie religioasă. Vorbind despre cele trei stări ale lui Dumnezeu, Iakob Bohme, avea convingerea că anume în unitatea lor constă misterul divinităţii şi că perceperea acestei unităţi ne face să depăşim Valea Plîngerii, în care ne pomenim (ea este amintită şi în versurile Galinei Furdui): "Aci e miezul divinităţii şi de aceea se cheamă DUMNEZEU, findcă e dulce blînd, prietenos şi bun, şi de aceea se cheamă m i l o s t i v, findcă dulcea lui calitate se ridică în cea aspră, acră şi amară şi le înviorează, le umezeşte şi le luminează pentru ca ele să nu rămînă o vale întunecoasă, o vale a plîngerii" (Iakob Bohme, <u>Aurora sau răsăritul care se întrezăreşte</u>, Bucureşti 1993, p.138).

Clasicismul religios explorează de asemenea motivul: "Cînd mă gîndesc la preamărita cruce / Pe care-al Slavei Domn l-a săvârşit / Eu torn dispreţ pe-ntrega mea mândrie / Căci pierderea e tot ce-am dobândit. // Din frunte, mâini şi coapse curg şiroi / Durerea şi iubirea. Niciodată / N-au fost

îngemănate-astfel, nici spini / N-au întocmit cunună mai bogată!" (Isaac Watts).

Aceeaşi unitate a durerii şi iubirii o găsim la Vasile Voiculescu sau Grigore Vieru ("Iubirii îi dau chip de mamă / Şi urii / Chip de suferinţă" -Inscripţie pe cartea copilăriei).

Construindu-şi discursul liturgic, amestecînd limbajul mito-religios cu cel intelectualist livresc ("Curg zilele prin Marea Sită / Şi zbat în randament caloric / Valoarea ta substituită / Luminii fluxului istoric" (Rondel 36/113)), poeta noastră merge cu consecvenţă în albia unei formule care i se potriveşte cel mai mult.

SUMAR